Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben
von
Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität
zu Königsberg

9. Heft

Die Naturbetrachtung bei den mittelhochdeutschen Lyrikern

Von
Elisabet Haakh,
Oberlehrerin in Hildesheim

Leipzig
Eduard Avenarius
1908

Programm.

Die Sammlung „Teutonia" ist eine zwanglose Folge von Untersuchungen aus dem Gesamtgebiete der germanischen Philologie. Es sollen alle Teile der deutschen Sprachwissenschaft, nebst den verwandten und benachbarten Fächern, möglichst gleichmäßig berücksichtigt werden.

Kritische Ausgaben sind ebenfalls willkommen, desgleichen kommentierte Neudrucke mit Einleitungen.

Manuskripte erbittet der Unterzeichnete (nach vorheriger Anfrage) an seine persönliche Adresse. Gute Erstlingsarbeiten sind keineswegs ausgeschlossen.

Königsberg Pr., Pfingsten 1908.
Schönstraße 6, III.

Dr. phil. **Wilh. Uhl,**
ao. Prof. an der Albertus-Universität.

Teutonia

Arbeiten zur germanischen Philologie

herausgegeben
von
Dr. phil. Wilhelm Uhl
ao. Professor an der Albertus-Universität
zu Königsberg

9. Heft

Die Naturbetrachtung bei den mittelhochdeutschen Lyrikern

Von

Elisabet Haakh,
Oberlehrerin in Hildesheim

Leipzig
Eduard Avenarius
1908

Die Naturbetrachtung
bei den mittelhochdeutschen Lyrikern

von

Elisabet Haakh,
Oberlehrerin in Hildesheim

Leipzig
Eduard Avenarius
1908

Dem Andenken meines Lehrers

Moriz Heyne

Vorwort.

Dem folgenden bescheidnen Produkt einer früh gefaßten und lange bewahrten Liebe zu unsrer mittelhochdeutschen Dichtung habe ich eine zweifache Bitte um Entschuldigung vorauszuschicken.

Zuerst muß ich anführen, daß die Arbeit schon vor einigen Jahren geschrieben wurde, und daß darum die neueste Literatur nicht verwertet ist Sodann wird es befremden, daß mehrere Lyriker, wie Gotrfried von Neifen, Steinmar, Hadlaub, der Marner, Reinmar von Zweter nicht nach ihren neueren kritischen Ausgaben (von Haupt, Meißner bzw. Bartsch, Ettmüller, Strauch, Roethe) zitiert sind, sondern nach dem altehrwürdigen von der Hagen.

Während des Ferienaufenthalts, in dem die Arbeit in ihren Hauptzügen entstand, waren die kritischen Ausgaben mir nicht zugänglich. Später verschlangen die Geschäfte des Tages immer wieder die nötige Zeit, und der Zugang zu einer ausreichenden germanistischen Bibliothek war mir verschlossen. So habe ich mich schließlich von der Drucklegung überraschen lassen, ehe der Vorsatz, die wünschenswerte Umschrift vorzunehmen, hatte zur Tat werden können. Ich sage peccavi und bitte um freundliche Nachsicht.

Hildesheim, den 27. September 1908.

Elisabet Haakh.

„Blättert man nur im Verzeichnis der Liederanfänge, so grünt und blüht es allenthalben."

Dies Wort, mit welchem Ludwig Uhland einen Hauptreiz des deutschen Volksliedes zeichnet, läßt sich mit ziemlich gleichem Rechte auf die gesamte Kunstlyrik anwenden, wie das ritterliche Zeitalter der Hohenstaufen sie schuf, und wie sie, mit dem Dufte blauer Ferne umkleidet, in der poetischen mhd. Sprache uns überliefert ist.

In den Eingängen dieser Lieder tritt uns blühend und beglückend der Lenz entgegen, da duftet die Rose, jubelt die Nachtigall, rauscht die grüne Linde. Die Naturliebe der mittelalterlichen Dichter und ihrer Hörer ermüdet nicht; wie ein Kind sein Lieblingsmärchen, so wiederholt sie mit immer gleichbleibendem Vergnügen das Lied von Sommerwonne, Vogelsang und Blumenpracht.

Konnte diese Geschmacksrichtung sich durch ein Jahrhundert erhalten, so mußte sie einem tieferen Bedürfnis entsprechen als dem der Tagesmode; sie mußte einem wesentlichen Zuge des nationalen Gefühls entgegenkommen. Der Germane sucht sich die Natur nicht nur dienstbar zu machen oder will sie nicht nur kalt staunend betrachten; er muß sie lieben, er will in ihren Erscheinungen eine Antwort hören, wo das Menschenherz sie anspricht, kurz, er will in ihr eine Seele ahnen, die der seinen gleichgestimmt und doch zugleich höherer Art ist, die ihn versteht und erhebt.

Beweise für dieses seelische Bedürfnis sind, wenn auch nicht lückenlos, durch Jahrhunderte in Berichten niedergelegt, von dem des Tacitus (39. Kapitel), wo er von dem Germanen erzählt, der seine Unterwürfigkeit vor einer geheimnisvollen Macht bekennt, indem er den heiligen Hain nur mit einer Fessel betritt, bis zu dem Selbstzeugnisse Kants, dem neben der Betätigung seines Innern im Gewissen nichts das Gemüt mit so tiefer Ehrfurcht füllt, wie der Anblick des gestirnten Himmels. Zeit- und Kulturunterschiede haben an dieser germanischen Naturliebe nichts geändert. Sie war und ist die Grundlage poetischer Naturbetrachtung, und wie sie sowohl zu Beginn unsrer christlichen

Zeitrechnung wie im modernen Geistesleben sich als eine Hauptquelle dichterisch gehobenen Gefühls beweist, so war sie es im Mittelalter.

Wie aber kommt der mittelhochdeutsche Lyriker dazu, das stille Rauschen dieser Quelle in Lied und Ton zu übersetzen? Wie erklärt es sich, daß das Naturgefühl im 12. Jahrhundert nach einem dichterischen Ausdrucke sucht, den es in den vorhergehenden Jahrhunderten nicht erstrebt hatte?

Die Antwort, daß der Dichter von dem singen mußte, wovon sein Herz voll war, befriedigt nicht. Wie wenig ist der Deutsche durchschnittlich dazu veranlagt, der Außenwelt den Inhalt seines Gemüts zu zeigen! Und wie ängstlich sucht der naive Mensch für Wort und Schrift eine Vorlage und Regel, am liebsten eine feststehende Formel! Wie ringt der Mann aus dem Volke oder ein Kind, das die Zeit der ersten Unbefangenheit hinter sich hat, mit einem Briefanfange! Ein warmes Gefühl für den Adressaten hilft wenig zur Erleichterung des schweren Werks. Das Gefühl setzt sich nicht so leicht von selbst in Worte um.

Und weit schwieriger als für uns war es für den mittelalterlichen Menschen, seine Persönlichkeit in Worten zu äußern. Er war ja in ganz anderm Maße als wir befangen in der Anschauung der Zeit, der Kirche, der Gesellschaft. Dem Ritter zeichnete vor andern das Standesgefühl seine ganze Lebensführung vor, nicht nur sein Verhalten, sondern selbst seine Gesinnung und seine Ideale.

Der starke Strom sozialen Zwangs faßte und trieb den einzelnen so gewaltig, daß es kaum möglich war, eine eigene Richtung einzuhalten.

Das Individuum war nur da eine Macht, wo es mit den Zeitanschauungen übereinstimmte oder sie sich klug zu Nutzen machen konnte. An einem entgegengesetzten Versuche mußte auch eine starke Persönlichkeit scheitern. Im frühen Heldenzeitalter waren die führenden Gestalten lebhaft hervorgetreten, und die Neuzeit sucht seit der Renaissance die Persönlichkeit des einzelnen zu entwickeln. Im Mittelalter aber war für ein „Ausleben des Individuums“ kein Raum[1]).

Die Macht des Gemeingiltigen erstreckte sich auch auf die Dichtung. Greift im 12. Jahrhundert der Ritter zur Harfe und schmückt seine Minnelieder mit lebhaften Äußerungen des

[1]) Es ist wohl kein Zufall, daß Carlyle in „Heroes and Heroworship“ germanische Gestalten der Urzeit, der Reformation und der Moderne, aber keine dem frühen Mittelalter entnommen hat.

Naturgefühls, so wird neben dem ersten Faktor solcher Äußerung, der innersten Veranlagung des Volkes, ein zweiter sichtbar werden müssen, nämlich ein neuer Inhalt der Zeit, der auf den ganzen Ritterstand wirkt. Welche geschichtliche Veranlassung lag dazu vor? Hatte die vorausgehende Dichtung schon einen festen Besitz von Naturbetrachtung? Welche Schicksale hatte das Naturgefühl seit Tacitus Zeiten erfahren, welche spiegeln sich in der Poesie wieder?

Wie wir hörten, war die Empfindung, die (nach Tacitus) unsere Vorfahren der Natur entgegenbrachten, wesentlich die der Verehrung für eine göttliche Macht oder vielmehr, für göttliche Mächte.

Wie früh der nachdenkliche Indogermane anfing, die Ursachen zu suchen, die hinter den Erscheinungen stehen müßten, das zeigen die überall auftauchenden Fragen nach dem Ursprunge der Welt. Woher kommt sie? Wer hat sie gemacht? Welcher Held ist es, dessen Kraft den Sonnenwagen am Himmel heraufführt? Wer besiegt im Herbste den Starken und verhängt über uns die nebelkalten Tage? Wer ließ Gras und Bäume auf der Erde wachsen, Tiere und Menschen werden? Wer ließ das Meer entstehen?

Dem Bedürfnis, Antwort auf diese Fragen zu finden, kam der kindlich-dichterische Geist eines jugendlichen Volkes entgegen mit seiner Lust, die Naturkräfte umzubilden zu menschenähnlichen Gestalten von überirdischer Größe. Je weniger eine Naturgewalt dem Suchenden die Umrisse einer Person verriet, desto mehr mußte es reizen, in ihr das herauszufinden, was man „du" nennen konnte. So wird noch heute kaum eine zweite Naturkraft so häufig personifiziert wie der dem Auge gar keinen Anhalt bietende Wind. Hinter der Naturerscheinung nahm man einen bewegenden, menschenähnlichen Geist an, kräftiger als die Menschen und von ihnen unabhängig. Von solch dämonischen Wesen erzählt die Edda noch oft: Der Wind ist Odin (Voluspó Str. 16) oder Hräsvelg[1]) der Riese in Adlergestalt, (Voluspó Str. 50), aus der Sonne blickt Odins Auge (Voluspó Str. 27), in Erdbeben äußert sich Lokis ohnmächtiger Grimm (Lokasenna), der Nebel wird zur Gestalt der Walküre (Grimnismól Str. 36) Ägirs Töchter sind es, die sich als Wogen heben und senken (Baldrs draumar Str. 12), die Springfluten sind tobende Berserkerweiber (Habardsljoþ Str. 39).

Was aber in der Edda nicht mehr zutage tritt, das ist der ursprüngliche Geist anbetender Verehrung, mit welchem der Germane sich vor den mythologischen Gestalten beugte, wie es

[1]) Von diesem Mythus wahrscheinlich ein Rest bei Veldecke im MF 66,5.

Tacitus bezeugt, und wie es zu sehr der Art unsres Stammes entspricht, als daß wir das Zeugnis bezweifeln möchten.

Es wurde schon erwähnt, daß nach Tacitus die Germanen ihre Götter im Haine, nicht im Tempel anbeteten, und überaus bezeichnend für die alte mythologische Naturbetrachtung ist es, wie nun der Wald selbst in den Kreis des zu Verehrenden mit einbezogen wird. Sogar einzelne Bäume können als geweiht erscheinen, denn nach Grimms Mythologie wohnen die Kleinen unter den dämonischen Wesen, die altgermanischen freundlichen Hausgeister, in Bäumen, und um sie nicht zu kränken, darf kein Zweig beschädigt werden. Auch höheren Göttern kann es gefallen, einen Baum auszuwählen, der dann Anspruch auf besondern Schutz, ja auf fromme Ehrfurcht hat. Noch im 11. Jahrhundert wird über die Verehrung der Sachsen und Friesen für heilige Bäume geklagt. — Auch die übrige Natur ist voll von Beziehungen zu den Göttern. Ein Teil der Ernte wird zum Dank für die spendende Gottheit übrig gelassen. Früchte und Blumen bilden (nach Grimm) ein Opfer, wie es der fromme Sinn eines Einzelnen bringt (das gemeinsame Opfer, z. B. nach gewonnener Schlacht, war bekanntlich blutiger).

So ist die Natur ein Symbol und Wohnort der Götter, oder sie liefert Opfergaben für die Himmlischen.

Von dieser alten mythologischen Naturbetrachtung hat sich nur weniges bis in die mhd. Zeit erhalten und in die Verse der Lyriker gerettet. Einen der ältesten und verbreitetsten Mythen treffen wir in den Liedern Neidhards van Reuenthal wieder, den Jahreszeitenmythus, den Kampf zwischen zwei wechselnden Herrschern, Winter und Sommer. Aber die beiden Gestalten treten nicht mehr in einer Form auf, die Anspruch auf göttliche Verehrung erheben dürfte. Denn die alten Götter verlieren bald ihre Macht. Mit Entsetzen müssen ihre Diener sehen, wie der Christenpriester die Axt an Donars Eiche legt, wie die gefällten Bäume des heiligen Hains das Holz zum Dachstuhl der Christenkirche liefern und ihre Glocken tragen. Den neuen Missionaren fehlt nicht nur die Liebe für die altehrwürdigen Haine, sie betrachten sie mit scheelen Augen, ja geradezu mit frommem Hasse. Denn ihre heiligen Bücher erzählen, wie schon vor alter Zeit im fernen Morgenlande die Widerspenstigen, die Jehovah nicht dienen wollten, auf Bergen unter grünen Bäumen vor den Abgöttern knieten, und wie sie dem Gebote zuwider handelten, kein Bildnis noch irgend ein Gleichnis anzubeten. Jetzt gilt es von neuem, die Stätten des Aberglaubens zu vertilgen, die hohen Bäume zu fällen, wo der Heide die Schädel der Opfertiere aufgehängt hat. Pflanze und Tier, ja, alles Geschaffene, lebendig oder leblos, steht seit Adams Fall unter

dem Fluche, und nur der Mensch kann durch die Gnadenmittel der Kirche entsühnt werden.

Die Natur bleibt unter der Herrschaft der Unholden, und es ist nicht gut, sich viel mit ihr zu beschäftigen, zu leicht gewinnen die bösen Zaubermächte Gewalt über den Wißbegierigen. Der Kampf gegen die Natur und gegen das Natürliche ist das eigentliche richtige Verhalten für einen treuen Diener der Kirche während der ersten Jahrhunderte deutschen Christentums[1]).

Es müßte über den Germanen damals eine ähnliche Stimmung gekommen sein, wie über Göthes Schäfer, der die Blumen liebt und sammelt, und sich dann betrübt, weil er nicht weiß, wem er sie geben soll. Es hatte einem ewigen Bedürfnis der Menschheit entsprochen, die Blumen, die der Alltagsverwendung für Nahrung und Kleidung nicht unterworfen waren, für die nicht Arbeiten noch Spinnen in betracht kam, zu einem holden Symbol der Verehrung für ein Reines, Hohes, Fernes zu machen.

Freilich, kein Göthe war noch gekommen, um diese Empfindung in Worte zu kleiden. Durch Jahrhunderte, von Muspilli bis zu den Mailiedern im 12. Jahrhundert, schweigt die Dichtung von jeder Naturfreude. Ein Geschaffenes anbetend zu verehren, oder gar Worte fortzupflanzen, die von einem solchen Gefühle redeten, das verbot die Kirche; der Natur als einer Freundin mit liebender Vertraulichkeit zu nahen, lag noch nicht im Geiste der Zeit. Im Wessobrunner Gebet und im Muspilli sind noch Niederschläge der alten mythologischen Naturbetrachtung vorhanden, dann aber fällt jede ähnliche Erwähnung weg. In dem Gedichte von Christus und der Samariterin finden wir einmal kurz gesagt, daß Christus „ze untarne“ sich bei dem Brunnen niedergelassen habe, aber diese Angabe der Tageszeit stammt aus dem Evangelium, und der deutsche Bearbeiter hat nichts dazu getan. Der Brunnen heißt nicht einmal „der kühle“ oder „lautere“, und es fehlt jeder Versuch, die landschaftliche Umgebung zu zeichnen, wie sichs ein moderner Dichter schwerlich hätte entgehen lassen.

Der Deutsche hat es verlernt, Erde und „Oberhimmel“, Baum, Berg, Sonne und Mond und das Wasser poetisch zu verwerten. Vielleicht richteten sich seine Ideale zu ausschließlich auf Kampf und Sieg; seinen Gedanken war die Richtung vorgeschrieben durch den harten Daseinskampf des deutschen Volkes

---

[1]) Diese Auffassung teilt bei augenblicklicher trüber Stimmung sogar noch Walther v. d. V., 13, 19 ff: der kurze Sommer, Blumen, Blätter und Vogelsang haben uns betrogen und zur Weltlust verleitet, also die Rolle des bösen Verführers gespielt. Daß derartige Betrachtungen nicht öfters vorkommen, erklärt sich daraus, daß die Gnomik, wo das Bild seinen richtigen Platz fand, vor Walther so wenig wirklich Poetisches aufsucht.

gegen die räuberischen Verheerungen der nördlichen und östlichen Grenzen, das schwere Ringen der neuaufstrebenden Kultur und die harte Zucht der Kirche. Es mochte in diesen Jahrhunderten heißen wie bei Reinmar (wenn auch aus anderen Gründen): ich hân mê ze tuonne danne bluomen klagen[1]). Und wer hätte auch etwaige unzeitgemäße Naturbetrachtungen aufzeichnen sollen? Der Laie schrieb nicht, und der Geistliche weihte seine Feder religiösen, meist übersetzten Erzeugnissen oder lateinischer Literatur. Ohne Zweifel war die Natur auch damals ein Gegenstand selbstverständlicher Zuneigung, aber sie war kein Thema der Dichtung[2]). — Das sollte anders werden.

Die Zeit der schweren Verteidigungskämpfe unter den letzten Karolingern und den Sachsenkaisern ist vorüber, die bittere politische Not ist einer beruhigteren Zeit gewichen, die lateinische Renaissane unter den Ottonen hat zwar der großen Masse des Volkes keine Geistesnahrung gegeben, aber die Empfänglichkeit der bevorzugten Stände für geistige Interessen geweckt, und in dem Ritter erwacht die Lust nach Abenteuern; er läßt sich nicht ungern durch die Predigt zum Zuge ins Morgenland begeistern. Der Geistliche wendet sich von der lateinischen Dichtung zu der deutschen. Er braucht kein neues Aufblühen der alten heidnischen Lieder zu fürchten, ihre bescheidenen Reste wagen sich nicht mehr ans Tageslicht.

Viel Poesie, erlebte und erdichtete, lag von der Kirche zerstört. Aber die Kirche wirkte nicht **nur** zerstörend. Sie ist nicht

---

[1]) Noch gegen die Mitte des 12. Jahrhunderts zeigt das sonst so poetische Hohenburger Hohelied die alte Betrachtungsweise der Blumen (J. Haupt's Ausgabe, Wien 1864) p. 26, 15: die bluomen nehabent nieht uil nutzes an in newene den gedingen des nach genten wouchers.

[2]) Vielleicht würde sich dieser Eindruck ändern, wenn uns neben der althochdeutschen auch mehr von altniederdeutscher Dichtung überliefert wäre. Es ist auffallend, daß die kurzen Fragmente der altsächsischen Genesis dreimal einen selbständigen, nicht aus der Bibel stammenden Anlauf zur Schilderung der Landschaft oder der Tageszeit nehmen. V. 28—31 (nach der Ausgabe von Zangemeister & Braune, Heidelberg 1894) wird der tote Abel in einer bestimmten Umgebung gezeigt: Kain läßt den Leichnam auf dem Sande liegen, in einem tiefen Tale (liet ina .. liggian .. an ênum diapun dala .. guman an griata). An demselben sandigen Ufer stehen später noch oft die trauernden Eltern, V. 97 „Oft siu thes gornunde an griata gistuodun." Vor der Zerstörung Sodoms holen die Engel ihren Schützling Lot beim Grauen der schirmenden Nacht ab, V. 285—288 „Suart furdhur skred narouua naht an skion, nahida moragan, an allara selida gihuuem uht fugal sang, fora daga huoam." — Auch der Heliand weist Ansätze zu Naturschilderungen und Anklänge an alte mythologische Naturanschauung auf, an welchen gemessen der oberdeutsche Otfried weit zurückbleibt, so vor allem bei dem Bilde des Seesturms, V. 2241 ff (und 2907 ff), ferner bei der Vorstellung des Engels im Federkleide, der kurzen Beschreibung des Ölbergs (4236—37) und der mitleidigen Erwähnung der Blindgeborenen, die den klaren Sonnenschein, die schöne Welt nicht kennen (3578).

nur die Feindin der altheidnischen Poesie, sie ist zugleich selbst eine Bewahrerin poetischer Schätze. Die alten Lieder vom Rosengarten will sie nicht mehr hören, aber sie redet von der Rose von Saron und der Lilie im Tal. Den „weißen" Balder sollen nicht mehr die Sonnenstrahlen umkleiden, aber ein Psalmwort spricht liebend von der Sonne, die hervorgeht wie der Bräutigam aus seiner Kammer und den Weg läuft wie ein Held. Donar wirft seinen Hammer nicht mehr, aber Jehovah macht seine Engel zu Winden und seine Diener zu Feuerflammeu. Ein Spruch des Evangeliums enthält geradezu den Auftrag, die Lilien auf dem Felde und die Vögel unterm Himmel anzuschauen. Die Weisheit, die als Persönlichkeit auftritt, nennt sich eine Ceder, eine Cypresse, einen Palmbaum und Rosenstrauch, Ölbaum und Ahorn, sie duftet wie die Weinblüte und breitet ihre Zweige aus wie ein Baum. Die Frau erfreut ihren Mann wie der Weinstock, sie heißt lieblich wie eine Hindin und holdselig wie ein Reh.

Kam einmal eine jener Zeiten, die in den heiligen Schriften nicht nur die autoritative Beantwortung dogmatischer Fragen, sondern eine Entsprechung für ihre fromme Sehnsucht suchen, begann eine Erneuerung des religiösen Gefühls, so ergab es sich, daß die neue Richtung auch die poetischen Bibelstellen betrachten und sich ihrer einmal zum Ausdruck ihrer Stimmung bedienen werde. Eine solche Periode begann, als durch Bernhard von Clairveaux in Frankreich die Mystik sich entfaltete, als die Cluniacenser eine sittliche Vertiefung des Lebens zu erstreben anfingen und ihre Gedanken auch in Deutschland Eingang fanden, und als sich in Deutschland selbst die Mystik vorbereitete. Gegen Ende des 11. Jahrhunderts beginnt nun eine Reihe von geistlichen Dichtungen, wo schriftgemäße oder aus der alten geistlichen Literatur stammende Naturbilder verwendet werden, erst sparsamer, dann reichlicher. Der Ezzoleich braucht Sonne und Sterne zu Vergleichen. In der Wiener Genesis betrachtet der neugeschaffene Mensch Vieh und Vögel, Kräuter und Bäume und den Fisch im Wasser[1]), Gott setzt ihn in einen wonnesamen Garten und er benennt dort die Pflanzen. Der Arnsteiner Marienleich und das Melker Marienlied fügen zu dem „mersterne" die Rute von Jesse und den blühenden Mandelzweig, zum Lobe der Jungfrau. Die Marienlieder des Pfaffen Wernher bezeichnen Maria als Blume, die ihren Schein weithin verbreitet[2]). Auch die geistliche Poesie wendet sich im 11. Jahrhundert durch Williram, im 12. durch das

[1]) Hoffmanns Fundgruben II, p. 148, v. 38.
[2]) Hoffmanns Fundgruben p. 158, 39.

Hohenburger Hohelied gerade demjenigen Buche zu, das die meisten dichterischen Naturbilder gibt[1]).

Dies Zeitalter, wo poetische und religiöse Empfinduugen neu erwachen und sich mischen, nennt Scherer bezeichnend ein weibliches. Die Frau tritt jetzt in den Mittelpunkt des dichterischen Interesses. In der religiösen Dichtung gilt das für den damals reich aufblühenden Marienkult. Hier bemächtigt sich die lang unterdrückte Naturliebe zuerst mit Entschiedenheit dichterischer Bilder. Der Strahlenschein, den Balder verloren hat, webt sich aufs neue und umgibt unsere liebe Frau. Sie setzt sich den Blumenkranz aufs Haupt und lächelt den Frommen freundlich zu, die ihr Rosen und Lilien darbringen. Blumen und Sterne haben allerdings seit der Heidenzeit ihre Bedeutung verändert. Sie selbst sind nicht mehr Gegenstände der Anbetung, dafür aber rücken sie in die nächste Umgebung der anbetungs- und liebenswürdigen Himmelskönigin. Die Verehrung Marias wurde ein fester Bestandteil der feinen höfischen Sitte. Wie die Anbetung der Jungfrau jetzt in katholischen Ländern in allen Volksschichten, am meisten aber in den untern verbreitet ist, so wurde sie damals von der höchsten Gesellschaft am eifrigsten geübt. Bringt jetzt die Arbeiterfrau ihr Sträußchen von Maiblumen oder Vergißmeinnicht zur Maiandacht, so flocht damals der Geistliche und nach seinem Vorbilde gelegentlich der Ritter[2]) zierliche Redeblumen zum Kranze für die Himmelskönigin. — Wie sehr die Erscheinung unserer lieben Frau in der Gedankenwelt des Volkes noch jetzt mit Blumen und Blumenduft verbunden ist, zeigt sich in den Legenden, wo sie allem, was sie berührt, Farbe und Duft verleiht. Auf der Flucht

---

[1]) Leider belasten die Paraphrasen des Hohenliedes das aufstrebende Naturgefühl von vornherein mit einem gewichtigen Muster allegorischer Anschauung, wie die Kirche sie liebte und die geistliche Deutung des Hohenliedes sie zwingend forderte.

[2]) Gelegenheit von der literarischen Bildung der Geistlichen zu lernen, bot sich dem Ritter in vielfacher Weise. Mancher mochte, wie Hartmann von Aue, einer Klosterschule sein Wissen zu danken haben, mancher als Freund oder Schutzherr eines Abtes Interesse für dessen Bibliothek gewinnen. Den Ritter, der sich etwa im Alter hinter die Klostermauern zurückzog, besuchten dort seine jungen Söhne, unter den Äbten und den hohen Weltgeistlichen waren Sprößlinge aus adligem und fürstlichem Blute. Unter den Hausgenossen des Ritters durfte der Burgpfaffe, an größeren Höfen der Kapellan nicht fehlen. An die Tore klopften die Vaganten und vergalten sicherlich die gereichten Gaben durch ihre Vorträge. Als deutsche Predigt und deutsche geistliche Lieder in Aufnahme kamen (Gerhard von Reichersberg bezeugt, ca. 1140, daß beim Klerus des Bischofs Konrad von Salzburg das Lob Christi in deutschen Zungen gesungen werde) bot sich noch mehr Gelegenheit, die Sprache des Klerus zu hören. Es liefen also trotz der üblichen Scheidung der Pfaffen und Laien viele Fäden von dem einen Lager ins andre hinüber.

wäscht Maria die dürftige Ausstattung des heiligen Kindes und hängt die Stücke an einen wilden Rosenstrauch. Da duften dessen grüne Blätter, und der Strauch unterscheidet sich als Weinrose von den übrigen Rosensorten. Wo die liebe Frau geweilt hat, da umschmeicheln die Stätte die Lüfte eines blühenden Rosengartens. Ihr Lager ist aus den blaßgelben Rispen des Kreuzlabkrauts gehäuft; daher hat dieses Kraut seinen leisen Duft gewonnen.

Solche Legenden, die jetzt im Volksmunde umlaufen, sind wohl auch einmal „höfisch“ gewesen, und zuerst in ritterlichen oder klerikalen Kreisen erzählt worden. Vielleicht stammt ein Teil derartiger Blumensagen aus dem Orient. Es mögen auf den Kreuzfahrten den Deutschen in Italien und Byzanz Züge jenes Rosenkultus vor Augen getreten sein, wie er in den ersten christlichen Jahrhunderten von Aphrodite auf Maria übergegangen war, ohne daß man sich dieses Ursprungs bewußt gewesen wäre. Jedenfalls verbreitet sich die Rosenkultur vom Orient nach Frankreich, und zugleich das dichterische Singen und Sagen von der Rose. Die Bezeichnung „rôse âne dorn“ wird stehend für die heilige Jungfrau. Die Verpflanzung der Damaskener Rose vom gelobten Lande nach der Champagne (von K. F. Meyer poetisch gefaßt in „Thibaut von Champagne“, Gedichte p. 265) liefert einen kleinen Beleg dazu, daß die Kreuzzüge eine Anregung für das Naturgefühl bedeuteten. Der Wechsel der Eindrücke war für den Gast im Morgenlande zu stark, als daß sich nicht sein Auge für die umgebende Natur hätte öffnen müssen. Der Vergleich mit den heimischen Eindrücken drängte sich auf, und der Zurückgekehrte muß die Umgebung genauer als früher betrachtet haben.

Noch andere Anregungen brachten die Kreuzzüge mit, nämlich die Berührung mit fremden Völkern, einen internationalen Verkehr der Ritterschaft, und für die Deutschen eine Veranlassung, die damals entstehenden Lieder der Troubadours zu hören. Die älteren Troubadours aber bedienten sich bekanntlich der Natureingänge. Wenn auch eine direkte Nachahmung der Provençalen dabei nur für wenige deutsche Dichter anzunehmen ist, so ist doch die Anregung wichtig genug für eine schwer bewegliche Nation, die, wie Gottfried Keller es so hübsch in seinem Zendelwald verkörpert, sich gerne damit begnügt, etwas durchdacht und empfunden zu haben und sich ein Umsetzen in fließendes Wort und rasche Tat eine Weile erspart. Hier sah der deutsche angehende Dichter, daß die Natur in der Poesie leben durfte, und daß solche Lieder bewundert wurden. Er sah, wie der Troubadour mit Rosen, Lilien und Sternen nicht allein den Altar der Himmelskönigin umgab, sondern sie der irdischen

Herrin zum Schmucke darbrachte, der er seinen Dienst geweiht hatte. Den Natureingang gab der Troubadour bald wieder auf[1]), der deutsche Minnesänger hielt ihn fest.

Ist es erlaubt, aus den seelischen Anlagen der Völker Schlüsse zu ziehen, so möchte man sich vorstellen, wie der scheue Deutsche in der Furcht „mir fehlt die rechte Lebensart" auf den Franzosen sieht, um zu lernen, was fein und modisch ist. Also man dichtet von Blumen und Nachtigallen! Ähnliches hat man ja auch zu Hause in einfachen alten Versen gehört. — Vielleicht wäre aus diesen alten Versen etwas neues und elegantes herzustellen! —

Der älteste Minnesang hängt denn auch enge mit dem Volksliede zusammen. Freilich, was das alte Volkslied enthielt, ist oft erst durch Rückschluß aus dem jüngeren zu vermuten. Die Spuren alter Lieder oder Liedchen zu verfolgen, hat sich besonders R. M. Meyer angelegen sein lassen in seiner bedeutsamen Abhandlung „Alte deutsche Volksliedchen", Zfda, Bd. 29. Aus den vielen sich wiederholenden Versen bei den alten Minnesängern und in den deutschen Strophen der Carmina Burana will er einen großen Vorrat fester und lange vor Beginn des höfischen Minnesangs geübter Formeln für Natureingänge herauslesen. Der Vorrat mag sogar zu groß angenommen sein, denn die Variation eines für das Minnelied unentbehrlichen Ausdrucks bei verschiedenen spätern Dichtern muß doch nicht immer notwendig auf einen festgeprägten Vers zurück gehen. Aber wenn man auch eine beträchtliche Zahl der gesammelten Beispiele streicht, so bleibt doch noch eine stattliche Reihe übrig, die die Meyer'sche Theorie zu bestätigen scheinen. Jedenfalls läßt sich aus seiner Annahme erklären, was sonst unbegreiflich blieb: das überraschende Auftauchen derselben typischen Bestandteile des Natureingangs bei örtlich und zeitlich getrennten Sängern, das „oft bestaunte Rätsel" des plötzlichen Aufblühens der mhd. Lyrik.

Denn nun ist es, als schieße aus den lange versteckten Wurzeln des Naturgefühls über Nacht ein blühendes Feld auf, nachdem die günstige Zeitgestaltung wie ein Frühlingsregen darüber gekommen. Gerne möchte man mit Meyer annehmen, daß die Wurzel schon zuvor neue Keime angesetzt hatte, sonst bleibt die rasche Entwicklung schwer verständlich. Wie schwierig

---

[1]) Uhland, Abhandlung über die deutschen Volkslieder: „Über einen der älteren Troubadours, Peter von Valières aus Gascogne, besagen die Nachrichten der Liederbücher, er sei ein Spielmann gewesen und habe Lieder gemacht, wie man sie damals machte, von armem Gehalte, von Blättern und Blumen und vom Gesange der Vögel. Ähnlich äußert sich Thibaut von Champagne: Blatt und Blumen taugen nichts im Gesange und können nur Leute mittleren Standes vergnügen.

es ist, aus den wenigen Resten alter Volkslyrik Grundlagen für eine mit einiger Sicherheit auftretende Theorie herauszufinden, hat der Verfasser gewiß selbst empfunden, als er die Worte schrieb, die fast etwas von seinen Aufstellungen zurückzunehmen scheinen (p. 208), daß solche typischen Verse „Blumen enthalten, wie sie überall aus der Erde hervorbrachen und nur zu Sträußen zusammengebunden zu werden brauchten: Freilich, daß diese Sträuße sich ähnlich sahen, ist natürlich; keine künstlich gezogene Blüte stach von den Rosen und Grashalmen ab."

Mit einiger Zuversichtlichkeit wird die Annahme auftreten dürfen, daß schon vor der Entfaltung der ritterlichen mhd. Lyrik Verse vorlagen in volkstümlichen Maigrüßen. Daß die Sitte „den Mai zu empfangen" eine uralte sein müsse, möchte ich schon daraus schließen, daß sie seit vorgeschichtlicher Zeit in Ober- und Nieder-Deutschland gleichmäßig verbreitet scheint. Die Maifeier kann man sich ohne Reigen und den Reigen ohne Gesang nicht vorstellen, und die Verbindung von Naturfreude und Liebesgruß stellt sich dabei im Gesange wohl von selbst ein. „Liebe und Laub" „Minne und Vogelwonne" stellt schon der oft zitierte Liebesgruß im Ruodlieb[1]) zusammen und weist durch die Alliteration in der ersten Formel auf eine Entstehungszeit zurück, die um Jahrhunderte früher fällt als die mhd. Lyrik. — Sollte der reigenlustige Jüngling nicht schon früh die Erkorene durch einen Vers aufgefordert haben, das Maifest mit ihm zu genießen, und vielleicht die Zusage gleichfalls in gereimter Formel erhalten haben?

Von der Maifeier hat die mhd. Lyrik jedenfalls ein Objekt der Naturfreude übernommen, nämlich den Schauplatz des Reigens, die grüne Linde.

Wir werden also die aufgeworfene Frage, wie die überraschend aufsprießende poetische Gestaltung der Naturliebe im 12. Jahrhundert sich erkläre, dahin beantworten dürfen: Die günstigen Zeitumstände und die provençalischen Muster weckten poetischen Unternehmungsgeist und Mut, und die dichterische Zeit greift in überströmender Äußerung eines lange gehemmten Naturgefühls zu allen Naturbildern, die sie vorfindet. Aus alten Resten mythologischer Anschauung vom Kampfe der Jahreszeiten nimmt sie die Gestalten des Winters und Sommers, aus den biblischen Vorlagen den Schmuck der Gestirne, die Rute Aarons und Wurzel aus Jesse, aus alter mündlicher Überlieferung die volkstümlichen Elemente von Linde, Nachtigall, Klee und

[1]) Dic illi nunc de me corde fideli Tantundem liebes quantum modo loubes. Et volucrum uunnà qnot sint, tot dic sibi minnà, Graminis et florum quantum sit, dic et honorum.

Laub. Die Rose kann sowohl auf das Hohelied wie auf die alten deutschen Lieder vom Rosengarten zurückgehn, die Lilie hatte die Kirche frühe aus dem Orient übernommen. Sterne und Lilie erscheinen zuerst in der geistlichen Lyrik und schimmern bald darauf auch in weltlichen Liedern zur Verherrlichung irdischer Frauen. Der erste Gedanke des mittelalterlichen Dichters gehört nicht der Natur, sondern der Minne, und zwischen diesen beiden Mächten besteht etwa das Verhältnis der Herrin und Dienerin. Daraus ergibt sich ein grundlegender Unterschied zwischen mittelalterlicher und moderner Naturbetrachtung. Dem Mittelalter ist die Naturschilderung noch nicht Selbstzweck. Wohl steigt sie im 12. Jahrhundert in einer vorher ungeahnten Lieblichkeit und Innigkeit auf, aber mit ganz andern Augen als der moderne Mensch betrachtet der Sänger der Hohenstaufenzeit die landschaftliche Umgebung. Er denkt nicht daran, sich aus dem „engen Gespräch" in die Einsamkeit zu wünschen. Hat er doch während des langen Winters Gelegenheit genug gehabt, allein zu bleiben. Der wiederkehrende Frühling, „diu zît", soll ihm darum die Freuden der Geselligkeit bringen, ein glänzendes ritterliches Fest, oder den fröhlichen Reigen unter der Dorflinde, vor allem aber die Möglichkeit, sich zu „zweien" und vereint die Sommerwonne zu genießen.

Drei oder vier alte kurze Strophen sind vielleicht von dieser Regel auszunehmen und enthalten reine Naturschilderungen. Es sind dies Carmina Burana 107a und 115a (139a) und Minnesangs Frühling 4,13. — Carmina Burana 107a (Ih han gesehen daz mir in dem herçen sanfte tuot, des grüenen loubes bin ich worden wolgemut, du heide wnnechlichen stat, mir ist liep, daz si also vil der schoenen bluomen hat), spricht garnicht von der Minne, 115a kennt gleichfalls nur Sommer, Blumen, Heide, Vögel; 139a fügt zu der Frühlingsschilderung schon die Aufforderung zum Tanze. Minnesangs Frühling 4,13 spricht wieder nur von der Sommerfreude, die vielen Herzen wohltut. Will man diese dürftigen Beispiele als Grundlage einer Betrachtung gelten lassen, so läßt sich daraus auf eine Zeit ältester mhd. Volkslyrik schließen, wo die Natur ohne Verbindung mit der Minne gepriesen worden wäre. Aber diese Grundlage ist doch sehr wenig sicher. Der Ursprung der deutschen Stophen der Carmina Burana ist noch viel umstritten, und manche davon sind zweifellos als Fragmente zu betrachten. Es wäre möglich, auch nach 107a und 115a eine verlorene Strophe anzunehmen, in welcher der Übergang zum Thema der Liebe sich vollzogen hätte. Scherer will auch Minnesangs Frühling 4,13 so ansehen, während R. M. Meyer die Strophe als ein in sich abgeschlossenes Volksliedchen betrachtet. — Gegen die Annahme einer solchen Zeit

reiner Naturfreude in der Lyrik spricht es, daß sie so schnell und fast spurlos vergangen sein müßte, denn abgesehen von diesen wenigen umstrittenen Beispielen fehlt sonst nirgends die Beziehung zur Minne. Man würde umsonst nach weiteren Versen suchen, die nur das Lob der Natur zum Gegenstande hätten. Unmöglich hätten damals Gedichte entstehen können wie Mörike's „Septembermorgen" („Im Nebel ruhet noch die Welt") oder seine „Mitternacht" („Gelassen stieg die Nacht ans Land") oder Lenau's „Himmelstrauer". Ebenso wenig denkbar wären damals Werther's Worte, daß er die Mücken und Würmer seinem Herzen näher fühle, oder Shelley's: „Earth, ocean, air! beloved brotherhood!"

Die stehende Vermischung der Naturbetrachtung mit der Minne wirkt auf uns Moderne leicht ermüdend; andrerseits beweist es eine echte und tiefe Naturliebe, daß für den Edelstein der Minne keine schönere und würdigere Fassung gefunden wird als der Reiz der Natur. Die Wärme der Empfindung scheint von dem einen Thema auf das andere zurückzustrahlen und eines das andere zu heben[1]). So jauchzt Walther über die Pracht des Sommertages: „ez ist wol halb ein himmelrîche!" und wenn er sein Lob so hoch geschwungen hat, übertrumpft er es noch durch den Preis der schönen Frau. Ist der Unterbau schon so stolz geführt, so kann er der aufgesetzten Spitze zur ganzen triumphierenden Höhe verhelfen. In dem berühmten Liede „Sô die bluomen ûz dem grase dringent" hat Walther die geläufige Anordnung eingehalten: Erst das Naturbild, dann Übergang zur Minne. Daß ihm auch eine kunstreichere Verknüpfung der beiden Themen geläufig war, beweist er in „Unter der Linden". Hier geht er von der Situationsbestimmung sofort zum Hauptthema über, und die Naturschilderung (Nachtigall, Rosen, Vöglein) ist mit dem Ganzen verschmolzen und zu einem Teil der Stimmung geworden. Diese Darstellungsart ist indessen in der mhd. Lyrik noch selten, fast immer bleibt die Naturschilderung an der Spitze des Liedes haften. Das erklärt sich durch das Bedürfnis, den Leser zu orientieren und gleichsam selbst erst die richtige Position zu finden, von der

[1]) Nirgends finde ich in der mhd. Lyrik die Fülle der sommerlichen Schönheit zur Illustration der Schmerzen herangezogen, wie z. B. in CB 82:

> Quot sunt flores
> in Hyblae vallibus,
> quot redundat
> Dodona frondibus . .
> tot abundat
> amor doloribus
> usque.

aus das weitere Verfahren eingeleitet wird. Es war dasselbe Bedürfnis, das den germanischen Epiker veranlaßte, die Stimmung vorzubereiten durch Versicherung der Wahrhaftigkeit oder durch Berufung auf glaubwürdige Quellen, die man sich etwa mühsam zugänglich gemacht hatte: „Dat gafregin ih mit firahim", „Ik gihortâ dat seggen", „Daz hôrt ih rahhôn die uneroltrehtuuîson", heißt es in unseren ältesten deutschen Gedichten, und später ganz ähnlich „daz ih ouh hôrte sagen", oder mit Berufung auf die Bibel: Lesên uuir", „Uellet ihr gihôren Daviden", und in angelsächsischer Epik „Swâ we sôdlîce secgan hyrdon" oder „haebbe ic gefrugnen".

Lieblichere Zeugen als die uueroltrehtuuîson führt der Lyriker an: die ganze Frühlingspracht, Vögel und Blumen sollen für ihn sprechen, die Echtheit seines Gefühls bekräftigen und den Hörer in gehobene Stimmung versetzen.

Oft gewinnt man den Eindruck, als sei dem Minnesänger das eigene Herz zu enge geworden für das Anschwellen der Empfindung, und er müsse nun in der Natur eine Vertraute sehen und sie zum Mitgefühl aufrufen. Für seine Freudenzeit scheint sie sich zu schmücken, seinen Kummer hilft sie im Winter betrauern. Er nimmt voraus, was Schiller in die Verse legt:

Es lebte mir der Baum, die Rose,
Mir sang der Quellen Silberfall,
Es fühlte selbst das Seelenlose
Von meines Wesens Widerhall.

Wenn Burdach's Auslegung von Minnesangs Frühling 125, 28—29 richtig ist,[1]) so tritt diese Empfindung am stärksten auf bei Heinrich von Morungen, als er die ganze Erde aufruft, die Zeit seines Liebesglücks zu feiern. Die älteren Dichter hatten es noch nicht gelernt, Natur und Minne so eng mit einander zu verflechten.

Die Art, wie sie Natur und Minne in den frühesten Liedern zusammenstellen, ist die denkbar einfachste: es wird zuerst die Natur, dann die Minne genannt; die Beziehung zwischen ihnen ist deutlich, aber sie wird nicht aufgedeckt. Nicht einmal eine Konjunktion verbindet die zwei Sätze, sie stehn parataktisch neben einander. So heißt es z. B. in einer Strophe, (die nicht den ältesten beizuzählen ist):

Der walt in grüener varwe stât:
wol der wunneclîchen zît!
mîner sorgen wirdet rât.
Sælic sî daz beste wîp.

---

[1]) Burdach, Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, Seite 50.

oder, wo es sich um den Einklang zwischen Wintertrauer und Liebesleid handelt:

Diu linde ist an dem ende
nû jârlanc sleht unde blôz;
Mich vêhet mîn geselle.

Die ungewandte Darstellung vermindert den Reiz der Dichtung nicht, wir fühlen uns im Gegenteil zu diesen ältesten Strophen besonders hingezogen. Die kurzen unverbundenen Sätze berühren wie Kinderrede: durch die ungeschminkte Sprache schimmert das echte, warme Gefühl, und der froh angeregte Leser ergänzt sich lächelnd, was ihm lückenhaft ins Ohr fiel.

Von den zwei angeführten Proben zeigt die jüngere (der walt in grüener varwe stât) statt der schlichten Aussage schon den Ausrufesatz: Wol der wunneclîchen zît! Ähnlich findet die tiefere seelische Bewegung schon Ausdruck in Minnesangs Frühling 37, 19: sô wê dir, summerwunne! Auch hier tritt aber der zweite Teil der Strophe noch ohne Konjunktion zu dem ersten: „mîn trût, du solt gelouben dich anderre wîbe“. Auch das „Falkenlied“, Minnesangs Frühling 8, 32 zeigt solch unverbundenes Nebeneinanderstellen. „Im (dem Falken) was sîn gevidere alrôt guldîn. Got sende si zesamene die gerne geliebe wellen sîn“. Bald tritt das Bindewort in sein Recht und faßt die beiden analogen Stücke zusammen: Minnesangs Frühling 3, 17:

Mich dunket niht sô guotes
noch sô lobesam
sô diu liehte rôse
und diu minne mînes man.

— Dann beweist ein zugesetztes „als“' daß man der Natur schon Vergleiche zu entnehmen versteht. — Dem sehnsüchtigen Mädchen in den Kürnbergerliedern „erblüejet sich diu varwe, als rôse an dorne tuot“. Von späteren derartigen Bildern gibt ein Vergleich des von Gliers einen Begriff. Seine ganze Persönlichkeit ist vom Kummer so verwandelt wie die Natur, wenn sie den Wirkungen des Winters ausgesetzt war; (Hagen's Minnesänger 102a):

si gelîchent mich der heide
diu ê stuont bluomen vol,
unt nû derane lît
diu kalte. winterzît.

Die Übereinstimmung von Winter und Kummer treffen wir sonst bei Herzog Johans v. Brabant, Hagen 17a, bei Kraft von Toggenburg, Hagen 22b, Jakob von Warte 66a und 67a usw.

Zu den gleichartigen Stimmungen von Liebe und Frühling oder Trauer und Winter treten bald die gegensätzlichen: Unglück trotz der Sommerwonne oder Freude trotz des Winterfrostes.

Es liegt darin eine gewisse Befreiung von der Gebundenheit des Psychischen an die physische Umgebung, die Empfindung kann nicht mehr auf Anregung von außen zurückgeführt werden wie bei Dietmar von Aist, Minnesangs Frühling 34,3: dâ sanc ein kleines vogellîn . . . dô huop sich aber daz herze mîn. Für die Äußerung des Liebesgefühls bedeutet also der Gegensatz zur Naturstimmung einen Fortschritt, auch wenn sich für die zwei Darstellungsarten kein zeitlicher Unterschied dartun ließe. Daß auch der Gegensatz sehr früh zum Ausdruck kam, zeigt Minnesangs Frühling 3, 21:

diu kleinen vogellîn
diu singent in dem walde:
dêst menegem herzen liep.
Mirn kome mîn holder selle.
in hân der summerwunne niet.

Die alte parataktische Fügung, die Assonanz (statt Reim) in liep-niet, und endlich die Haltung der Frau als der Sehnsüchtigen, Harrenden weisen der Strophe ein hohes Alter zu. Dieselbe Stellung zeigt die liebende Frau in Minnesangs Frühling 6, 5. Diesmal spricht sie von der siegenden Gewalt, mit der sich das Liebesglück der unfreundlichen Jahreszeit gegenüber stellt: „Mich dunket winter unde snê schoene bluomen unde klê swenn ich in umbevangen hân". Als alt dürfen wir auch diese Strophe ansprechen, wenn auch die Konjunktion, der konditionale Schlußsatz und der vorausgehende Ausdruck „dienen" einen zeitlichen Abstand von den zuerst aufgeführten Versen beweisen. —

Für das Naturgefühl bedeutet der an die Stelle der seitherigen Übereinstimmung getretene Gegensatz zwischen landschaftlicher und seelischer Stimmung keinen Fortschritt. Wo Liebe und Natur sich entgegentreten, da entscheidet der Minnesänger ohne Besinnen zu gunsten der Liebe. Bringt je einmal die Eingangsstrophe einen unentschiedenen Wettstreit zwischen den beiden Mächten, so darf man sicher sein, daß die Naturschilderung bald fallen gelassen wird. So z. B. bei Hadlaub (Hagens Minnesänger II, 301 a):

Bluomen klâr und diu vrouwe mîn
liuhten gegen ein andern, daz diu wunne ûf gie
in gesach nie
sô liehten schîn.

Die zweite Strophe fährt mit dem Lobe der Frau fort, ohne die Blumen noch einmal zu erwähnen.

Häufiger wird von Anfang an der Gegensatz aufgestellt. Ob es sich dabei um einen wirklichen oder nur hypothetischen handelt, ist sowohl für die Entscheidung wie für die Art der Darstellung belanglos. Einen Unterschied macht es nur, ob Sommerwonne und Liebestrauer oder Winterkummer und Liebesglück sich gegenübertreten.

Je weiter sich der höfische Minnesang von der alten volkstümlichen Art entfernt, desto häufiger tritt Herzenskummer bei Naturfreude auf. Die Winterklage wird dadurch zurückgedrängt. Der kummervolle Teil erschien als der interessantere, darum wird die Trauer der Natur entzogen und ein für allemal dem Dichter zugeteilt. Für dessen „senede swære“ ist eine Kontrastierung nur zur Naturfreude möglich. So wird es verständlich, wie Reinmar solche Kollegen, die etwa noch die altmodische Winterklage pflegen, ziemlich verächtlich abfertigt: Minnesangs Frühling 169, 11—14:

Waz darumbe, valwent grüene heide? etc.[1]).

Von dem Vorzug wirklicher oder erdachter Minne vor den Schönheiten der Natur, von der Nutzlosigkeit des Sommers, wenn die Herrin ihre Huld versagt, singen u. a. Veldeke in Minnesangs Frühling 58, 32; Heinrich von Rugge 99, 29—37; Bligger von Steinach 118, 7—9; Heinrich von Morungen 140, 36—38 und 141, 12—14; Reinmar der Alte 188, 39 und 189, 2. Weitere Beispiele aus Hagens Minnesängern: König Konrad der junge 4a; Herzog Johans von Brabant 16a; Kraft von Toggenburg 20a, 21a, 22a, 23a, 23b; Rudolf von Rotenburg 74b, Str. 8; 79b, 86b; Walther von Klingen 72b, Str. 3; der von Gliers 104b, Str. 4 usw. usw.

Betrachtet man bei einem späten Minnesänger die Verse, die den Kontrast schildern, und erinnert man sich dabei der zwei zuerst angeführten alten Strophen, so springt der Unterschied der Darstellungsart lebhaft in die Augen. Neben Neidhart eignet sich zum Vertreter des spätern Naturbildes kein anderer Dichter so gut wie Gottfried von Neifen; er pflegt es mit besonderer Liebe und gönnt ihm einen breiten Raum. (Bei dem Liede 60b, no. 46 füllt der Natureingang zwei von den vorhandenen drei Stophen.) Die volkstümlichen Bestandteile der Schilderung: Nachtigall, Linde, rote Blumen hat er treu bewahrt und zugleich sich die spätern Personifikationen angeeignet. Sommer, Mai, Singvögel erhalten zärtliche Attribute, und seine Teilnahme an ihrem Schicksale strömt er in bewegten Worten aus: O wê winter! (Hagen 41a und 56a) — Hî, wie wünneclîch diu heide . . sich bekleit! (43b). — Sælic sî der kleinen vogelîne süezer sanc! (42b). Nû schouwet, wie diu heide lît! (42a und ähnlich 48a). Den Gegensatz zwischen Sommerfreude und Liebestrauer kleidet er in die Strophe (46b):

---

[1]) Einen Anklang an Reinmar's Vers hat Ulrich von Lichtenstein, Hagens Minnesänger II, 57a: Waz darümbe, und ist verswunden uns der summer? Ulrich vertritt aber diese Anschauung nur an der einen Stelle, wo er den Verfall von Freude und Zucht schlimmer als den Herbst findet.

Waz vervâhet
mich des wünneclîchen meien zît,
der uns nâhet
unde manegem herzen vröude gît!
bluomen unde vogelsanc
der beider
trôst ist leider
mînen vröuden al ze kranc.

und 57a:

In den ouwen
mac man schouwen
rôsen rôt
ach, dur got,
so lîde ich aber senelîche nôt!

Neifen hat vielfach die alte Art der analogen Stimmung bewahrt, nur ist dann die Stimmung fast immer die winterliche: Die Trauer der Natur wird erst geschildert und dann durch die Liebestrauer überboten, Hagen 41a: Wê, waz klag ich tumber vogel swære? — 45a: Waz klag ich tumber vogellîn sanc? — Das Liebesglück im Sommer wird meist nur ersehnt und erbeten.

Von Gottfrieds Stilmitteln fallen zuerst die lebhaften Ausrufesätze ins Auge (den lebhaftesten: ach, hêrre got, wie schoen ein wîp! Hagen 45a hat er freilich nicht der Naturschilderung gewidmet). Ferner macht sich der ausgedehnte Gebrauch der rhetorischen Frage bemerklich, z. B. 41b: ob diu nahtegal iht singen kunne? 55a: waz vröut mich der vogellîn güete? und die schon angeführten Verse 46b, 41a, 45a. Durch die Wendung wê, waz klag ich tumber vogel swære? führt er in den Natureingang die Revocatio ein. Mit besonderer Vorliebe wendet er die Apostrophe an, siehe 41a, 42b, 49b, 50a, 53b, 56a, 56b, 57b, 59b, 60a, 61a. Auch der Anapher bedient er sich, 44b:

Wer gesach ie wünneclicher mê den süezen meien?
wer gesach ie baz bekleit den walt und ouch die wunneclîchen heide?
wer gehôrt ie baz diu kleinen vogellîn gesingen?

Welch reiche Entfaltung des Stils im Vergleich zu dem alten, schlichten: diu kleinen vogellîn diu singent in dem walde! Dabei muß man anerkennen, daß Neifen die für uns ungenießbar gewordenen Reimkünsteleien (54b, Lied XXVII!) von seinen Naturstrophen fast ganz fern gehalten hat. Er bezeichnet einen Höhepunkt im lebens- und kunstvollen Natureingang. Nach ihm beginnt das Ermatten und Künsteln. Der Schulmeister von Eßlingen verwendet das Wortspiel, ein der echten Lyrik fremdes Element, Hagens Minnesänger II, 139a—b:

dâ ze velde ist wilde vröude rehte ganz.
Ich mac wol von wilden vröuden singen:
leider, mir vil alle vröude wilde sin!

und im Fortgang des Gedichts ein gesuchtes Bild:

Schellich has in walde und ûf gevilde
wart nie gar sô wilde
als mîn vröude ist.

Den eigentlichen Vertreter eines epigonenhaften Stils möchte ich in Konrad von Würzburg erblicken. Eine blasse, abstrakte Ausdrucksweise wechselt mit dem Haschen nach starken Effekten durch Übertreibung oder durch Häufungen; seine Reimkunst tut er dar durch Künsteleien, grammatischen Reim, Schlagreim (Hagens Ms. II, 326a—c!); im Suchen nach neuen Bildern kommt er zur Geschmacklosigkeit („der Teufel rimpft sich wie ein Igel"); Flickwörter müssen oft Rhythmus und Reim vervollständigen. Es ist schwer, sich ihn nicht in kühler Reflexion am Schreibtisch zu denken, wie er die Feder zu einem neuen Prachtpoem spitzt und sich zuruft: Meister Konrad, Ihr sollt und müßt Euch gebildet ausdrücken! — Denn seine Art läßt sich wohl nur aus dem Streben erklären, die üblichen Formeln durchaus zu vermeiden. — Hier kommt natürlich nur in betracht, was sich in seinen Naturgängen findet. Da singt nun die Nachtigall nicht mehr, sondern sie klenket vil süezen dôn ûz der blüete. Ein andermal singt sie daz diu heide erkrachet. Vom Walde heißt es nicht mehr er stêt geloubet, sondern er wird bekleidet, aber nicht wie bei Neidhart mit grünen Kleidern: der Mai bekleidet ihn mit seiner Güte. Hier und sonst wird die Handlung, statt dem Subjekt, einer überflüssigen instrumentalen Bestimmung beigelegt. So z. B. will der Reif den Wald bezwingen mit angestbernden dingen. — Früher hieß es: die Blumen entspringen, Konrad aber sagt: ûzer bollen schône sliufet maneger lôsen blüete kluft. Im Wasser sieht er nicht wie Walther die Fische, sondern der gelehrte Mann erblickt darin singende Sirenen.

Wie auch im bildlichen Gebrauche dem Naturgefühl die Unmittelbarkeit verloren geht, möge ein anderer Spätling, der von Gliers zeigen. Der Kürnberger hatte in der knappen alten Art das Mädchen sagen lassen: ez erblüejet sich mîn varwe als rôs an dorne tuot, der von Gliers widmet seiner Herrin die Verse (Hagen 106b):

Diu tugende in ir gewurzet hât,
dar ûz ein stam der güete gât,
den esten ist ir ère gelîch,
diu bluost ir zuht vil wunneclich,
daz loub ist gar ir lobes pin,

ir minne muoz der apfel sîn . . .
ich wolde eht amme schaten sîn:
der apfel wirdet niemer mîn.

Wo die alte Strophe nur andeutet, da legt der geistreichelnde spätere Dichter allzu genau und spitzfindig aus und erreicht nicht viel mehr, als daß wir seine Absichtlichkeit unliebsam empfinden und den feinen Duft von dem Bilde abgestreift sehen.

Hier fühlen wir uns nicht mehr im Frühling, sondern recht im Herbste des Minnesangs. Einzelne Blumen erblühen freilich auch in der Spätzeit zu reicher Fülle und erfreuen durch reine Lieblichkeit. Wirklichen Naturduft zeigen die Lieder des in seiner Epik oft so manieriert sich gebenden Ulrich von Lichtenstein. Der vorgeschrittenere Stil vereinigt sich bei ihm mit wahrer Empfindung und berührt in dieser Zusammenstellung nur angenehm als ein wirklich erfreuender Fortschritt. Er versteht es, seinen Bildern besondere Unmittelbarkeit zu geben, indem er den Vergleich zur Metapher verkürzt und die Vergleichungspartikel wegläßt. So sagt er von seiner vrouwe:

ich bin vrô von einer rôsen,
diu kan sprechen süeziu wort.

Siehe hierzu auch Hagen II 72, von Trôstberc:

Rôsenrôt ist ir daz lachen,
der vil lieben vrouwen mîn.

Einen weitern Reiz gibt Lichtenstein dem Bilde, indem er es nicht mehr allein vom Substantiv, sondern auch vom Verb tragen läßt. Der Erfolg ist wirkungsvolle Kürze und größere Durchgeistigung, Abstraktion im besten Sinne. Sein Herz blüht oder es m a i t, die Frau „wittert" ihm in verschiedener Weise wie Aprilwetter.

Wie eine Karikatur nehmen sich daneben die Verse Steinmar's aus, in welchen der wunderliche, aus so verschiedenen Elementen gemischte Sänger — man könnte denken, Wolfram habe für ihn die Bezeichnung agalaster-var erfunden — Ulrich's Verwendung der bildlich gebrauchten Verben übertrumpft.

Ich wil grüenen mit der sât,
diu sô wünneclîchen stât,
ich wil mit dien bluomen blüen
und mit den vogellîn singen.
ich wil louben sô der walt,
sam diu heide sîn gestalt
ich wil mich niht lâzen müen,
mit allen bluomen springen,
Ich wil ze liebe mîner lieben vrouwen
mit des vil süezen meien touwe touwen.

(Hagens Minnesänger II, 159a).

Steinmar knüpft hier wohl an die wunderlichen Bedingungen der Frauenhuld an, wie sie dem Tanhäuser (Hagen II 92b) oder dem Tâler (Hagen II 147b) gestellt wurden. Aber die Verse selbst sind darum nicht weniger wunderlich. Es ist, als hätte die „grüne Ranke" des Naturgefühls sich hier zu einem Hexenbesen ausgewachsen. Der zwischen Empfindung und Satire schwankende, sich selbst nicht ernst nehmende Spätling Steinmar ließe sich einigen unserer Romantiker um die Wende des 18. bis 19. Jahrhunderts an die Seite stellen. Auch die Reimkünste andrer später Minnesänger, z. B. Ulrichs von Winterstetten, dem langes Ausspinnen des Schlagreims in graziös-leeren Versen gelingt[1]). Die tiefe Ethik, die unmittelbare Empfindung der echten Klassiker ist nach Wolfram und Walther rasch verloren gegangen. Es fehlt darum in dem zu Ende gehenden 13. Jahrhundert auch in der Naturbetrachtung Ernst und Innigkeit.

Wir kehren zu der Blütezeit des Minnesangs zurück, um eine neue Frage aufzuwerfen. Welchen Stoffkreis beherrscht die Naturbetrachtung des mhd. Lyrikers? Es ist einleuchtend, daß sein Gebiet nicht zusammenfallen kann mit dem der neuhochdeutschen Poesie. Dichterisch ist uns Modernen die Natur immer vertrauter geworden, und unsre Sehnsucht hat die Arme immer weiter nach ihr ausgebreitet, je mehr wir der engen Verbindung mit ihr, dem gewohnheitsmäßigen Zusammenwohnen mit Wald und Wiese, mit Bach und Quelle, Vogel und Wild entrückt wurden. Uns kann auffallen und entzücken, was in verflossnen Jahrhunderten keine Beachtung fand, weil es zu alltäglich war. Andre Erscheinungen dagegen blieben dem mittelhochdeutschen Dichter zu fremd; er konnte ihre Schönheit nicht darstellen, weil ihm das Auge dafür noch nicht geöffnet war. Es fehlte vor allem die künstlerische Schulung, wie sie die Maler uns Moderne unwillkürlich und unbemerkt durchmachen lassen. Das menschliche Schönheitsideal allerdings hatte der mittelalterliche Dichter schon auf sich wirken lassen in der Darstellung des bildenden Künstlers. Das beweisen die Verse im Nibelungenliede:

> Dô stuont sô minneliche daz Siglinde kint,
> sam er entworfen wære an ein permint
> von guoten meisters listen.

---

[1]) Hagen 145 b: nû ist mîn — sîn — hin — in — senelichen dingen — ô wê! — sît bringen — mac klê — niht mê — als ê — selche wunne — dâ von mir trûren kunne — zergân — mîn — strît — gît — nît — sît — etc. In seinem Streben nach neuen Wendungen, für die er keinen neuen Inhalt findet, greift Ulrich zu Fremdwörtern: Es liegt „materje" auf Wald und Heide (Hagen 159a) er muß die riviere beklagen (153a), der Sommer kann den lîp cunrieren.

Der Gudrundichter bringt ähnliche Vergleiche, einmal gleichfalls mit Miniaturmalerei, ein andermal mit Frescobildern:

„in allen sinen sorgen stuont er in der gebære
als er mit einem pensel an ein permint wol entworfen wære"
(Gudrun 1601, 3. 4.)

und:

„vor der juncvrouwen
stuont der helt guot, sam er von meisters hende
wol entworfen wære an einer wizen wende."

Wenn wir heute noch einen hübschen Menschen „bildschön" nennen, so zeigt das, wie solche Vergleiche zu festen Bestandteilen unsres Sprachgutes geworden sind. — Als „bildschön" konnte also der mittelhochdeutsche Dichter den Menschen schildern, unmöglich aber war ihm das für die Landschaft. Vor dem Ausgang des Mittelalters war die Landschaft noch kein Gegenstand künstlerischer Darstellung. Das zeigen uns die Illustrationen der manessischen Handschrift, Bilder, die zwar zeitlich später fallen als die betreffenden Lieder, die aber doch wohl zur Erläuterung künstlerischer Übung im 13. Jahrhundert herangezogen werden dürfen, einmal, weil sie zum Teil auf eine ältere Quelle zurückgehen, und dann, weil in ihre handwerksmäßige Technik das übergegangen sein mag, was ein Jahrhundert früher in der Seele der besten Meister erwachsen war. Bei diesen Illustrationen fällt uns nun sehr auf, daß jeder landschaftliche Hintergrund fehlt. Wohl sieht man, wie der Maler dem Milieu sein Interesse zuwendet, und es läßt sich auch ein gewisser Fortschritt in der Darstellung verfolgen. Oft sind die abgebildeten Dichter auf Garten- oder Wiesengrund stehend gedacht, der Boden ist mit hellen Blumen bestreut oder die Kräuter „springen", wie die Verse so oft sagen, frei auf, nicht mehr auf dem Gras aufliegend, und steigen in die Luft. Die Bäume entwickeln sich allmählich aus arabeskenhaften Ranken zu größerem Naturalismus und wollen schließlich die Formen der Eiche, der Linde, vielleicht auch die von Weide und Ahorn darstellen. Auf den Bäumen oder auf dem Boden sitzen Vögel, manchmal wundersam exotischer Art; und auch hier glaubt man allmählich den Wunsch nach naturalistischer Darstellung sich entwickeln zu sehen. Storch und Elster (Bild 107 und 130) geben sich zu erkennen und gehen über den allgemeinen, idealen Vogeltypus hinaus, der zuerst kaum etwas Individuelleres sein wollte als ein gefiedertes Geschöpf mit Flügeln. (Ob eine Darstellung der Nachtigall beabsichtigt ist, wage ich nicht zu entscheiden.)

Das Terrain ist auf den früheren Bildern flach, später aber öfters bewegt, besonders zeigen die Jagdscenen (Bild 67 und 111) die steilen Felsen, die der eifrige Jäger zu ersteigen hat.

Aber all das spielt sich im Vordergrunde ab. In die Tiefe erstreckt sich die Landschaft noch nicht, ein Ausblick in die Ferne, ein abschließender Hintergrund fehlt gänzlich. Ebenso ist an eine Darstellung des Himmels noch nicht gedacht. Wolken sind niemals vorhanden, Sonne, Mond und Sterne, die in den Gedichten eine nicht unbedeutende Rolle spielen, — wenn auch meist in symbolischer Wendung — sind dem Pinsel noch nicht geläufig, und eine Darstellung der Lufttöne ist natürlich noch weniger üblich.

So fehlt auch dem Dichter der Blick in die blaue Ferne. Er umfaßt mit liebender Freude die Einzelerscheinungen, und nichts ist natürlicher, als daß er sich denjenigen am frühesten zuwendet, die ihm am hellsten ins Auge fallen. Aber die Sehnsucht nach Befreiung unsres Innern, die uns Kinder der Neuzeit hinaustreibt und uns so durstig in die Ferne blicken läßt, fühlt man damals der Natur gegenüber noch nicht, und es dauert noch lange, bis sie so deutlich und greifbar wird, daß sie sich in Worte kleiden läßt. — Erinnern wir uns, daß vor Haller kein Deutscher die Schönheit des Hochgebirges gepriesen hat!

Es ist möglich, daß unsre Sprache auf dem Gebiete der Naturmalerei durch das späte Erwachen dieses Gefühls in ihrer Entwicklung benachteiligt wurde. Zum mindesten haben wir merkwürdig wenig deutsche Wörter für Farbenbezeichnungen zur Verfügung, und müssen z. B. azurfarben, violett und taubengrau als „blau" bezeichnen oder uns durch Umschreibung helfen, wenn auch die verschiedene Stimmung dieser Farben noch so deutlich fühlbar ist.

Von diesem uns nicht recht ausreichenden Adjektiv macht der ritterliche Lyriker nicht einmal viel Gebrauch. In den früheren Strophen fehlt die blaue Farbe überhaupt neben den zwei herrschenden: rot für die Blumen, grün für den Wald; und später tritt mit der stehenden Bezeichnung „blau" nur das Veilchen auf (der vîol blâ). — Wie unentbehrlich erscheint uns das „blau", wenn Pylades „des väterlichen Hafens blaue Berge" zu sehen meint! Walther aber spricht von blauen Bergen so wenig wie vom blauen Himmel. Freilich gibt es auch nicht oft Gelegenheit, Berg und Hügel mit Beiwörtern zu schmücken, denn es ist recht wenig von ihnen die Rede.

Die Bezeichnung „berc und tal" kommt allerdings vor, aber nicht, um den Gegensatz von Höhe und Tiefe vor Augen zu bringen, sondern um in ihrer Zusammenstellung die Gesamtheit des Reviers zu benennen. Die naheliegenden Attribute „tief" und „hoch", im späteren Volksliede unentbehrlich, fehlen in der mittelhochdeutschen Lyrik noch ganz. — Auch „tal" allein wird verwendet, um den Schauplatz aller Naturerscheinungen zu bezeichnen, und „allez irdische tal" bedeutet die ganze Erde, —

diesmal doch wohl im Sinne eines Gegensatzes, nämlich im Kontraste zum hohen Himmel gemeint. Von „Tal", wo wir etwa „Plan, Aue, Umkreis" wählen würden, spricht z. B. Walther von Klingen, Hagens Minnesänger 71 b, Str. 1:

unbesungen sint diu tal
da vil manic stimme schal.

und ähnlich Heinrich von Sax, 92a Str. 28:

diu tal
diu val
den winter ê sint gewesen,
dâ siht man ze ringen
ûfdringen
klê bluomen vil.

Daß „berc und tal" keinen Gegensatz bilden, und daß überhaupt die eigentliche Landschaftsschilderung noch keinen Platz in der mhd. Lyrik hat, ist bezeichnend für die nur wenig entwickelte Naturbetrachtung. Wir erkennen in diesem Zug von neuem die Übereinstimmung zwischen der Betrachtungsweise des Kindes und der eines naiven, auf dem betreffenden Gebiete noch wenig geübten Zeitalters. Das Bedürfnis nach dem Ausblick in die Ferne ist noch nicht vorhanden, weil überhaupt das Unorganische die Aufmerksamkeit noch wenig erregt. Selbst Walther, der unter seinen Zeitgenossen den liebevollsten und aufmerksamsten Blick für die Natur hat, spricht merkwürdig wenig von dem, was nicht in die Pflanzen- und Tierwelt gehört. Er erzählt, daß er gesehen hat, was nur in der Welt zu sehen ist, nämlich

„velt walt loup rôr unde gras"

also die Gesamtheit der Pflanzengebilde, und dann

„swaz kriuchet und fliuget und bein zer erde biuget",

also die ganze, von ihm vorbildlich verwendete Tierwelt. Er geht in diesem, einem seiner bekanntesten Sprüche allerdings von der Situation am Bache aus „ich hôrte ein wazzer diezen", wie in dem andern dazu gehörigen Spruche von seinem Sitz auf einem Stein. Aber Wasser und Stein werden eben nur erwähnt, nicht geschildert. Immerhin ist schon diese Erwähnung selten, und überdies ist sie sehr wirkungsvoll, um den Dichter als einen Nachsinnenden zu zeigen, der sich in die Einsamkeit zurückgezogen hat. Sonst nennen Lyrik und Epik von Mineralien nur die Juwelen. — Ich kann auch bei Walther keine zweite Stelle finden, wo ein schlichter Stein genannt wäre, den ausgenommen, den er sich als Wurfgeschoß wünscht, um die unliebsame Krähezum Schweigen zu bringen — aber der kann nicht unter den Gesichtspunkt der Naturbetrachtung fallen.

Doch es soll nicht weiter gefragt werden, was die mhd. Naturbetrachtung nicht beachtet Es ist Zeit, die Frage nach

ihrem Stoffkreise von der positiven Seite aufzunehmen. Auf welche Gegenstände erstreckt sich die Beobachtung des Dichters?

Eine der ersten Strophen, die wir in Minnesangs Frühling aufschlagen, nennt uns die Rose und die kleinen Singvögel, und die nächste Seite beginnt Diu linde ist an dem ende nû jârlanc sleht unde blôz.

In diesen dreien, Rose, Singvogel und Linde, haben wir den ältesten und festesten volkstümlichen Bestand der Naturbetrachtung vor uns. Sie haben ihren stehenden Platz in der volkstümlichen Lyrik und gehen von da in die ritterliche über. In des gepriesensten Lyrikers gepriesenstem Liede, Walther 39, 11, finden sich die drei: Linde, Rose und Nachtigall. Am engsten mit dem volkstümlichen Liede verbunden bleibt die Linde.

Sie ist der Baum der Bäume, die Vertreterin alles Blättergrüns, manchmal auch, obwohl uns die Vorstellung von Lindenwäldern fremd ist, die des ganzen Waldes. (S. Heinrich von Sax, Hagen 22, Str. 3.)

Sie ist unstreitig auf deutschem Boden gewachsen, während unsere mhd. Lyrik den Singvogel mit den Provençalen gemein hat, und Sonne und Sterne, vielleicht auch Lilie und Rose, aus dem Hohenlied und den Psalmen überkommen hat. Die Linde wird denn auch in geistlichen Gesängen nicht erwähnt, und die höfische Lyrik vermeidet es, sie zu galanten Vergleichen heranzuziehen. Die wenigen Vagantenlieder, wo die tilia auftritt, kennzeichnen sich nach R. M. Meyer als Übertragungen deutscher Lieder (Carmina Burana 34, Refrain; 108, Str. 4: „Late pandit tilia frondes, ramos, folia;“
114, Str. 4: et sub tilia
ad choreas venereas
salit mater;
und der Refrain des unschönen Mischgedichtes 146).

Betrachten wir die frühe mhd. Lyrik an der Hand von „Minnesang's Frühling“, so bestätigt es sich, daß das Vorkommen der Linde geradezu ein Kriterium für die volkstümliche und nationale Richtung der verschiedenen Dichter ist. Abgesehen von den namenlosen Strophen, welche die ersten Seiten von Minnesangs Frühling füllen, ist die Linde zuerst verwertet bei Dietmar von Aist. Er stellt die naheliegende Verbindung von Linde und Singvogel her: ein vogellîn sô wolgetân, daz ist der linden an daz zwî gegân, und: ûf der linden obene, dâ sanc ein kleinez vogellîn. In den Liedern, die unter Dietmar's Namen gehen (die Frage nach den Differenzen ihrer Sprachformen, also nach verschiedenen Verfassern soll hier nicht betrachtet werden) wird die Linde auf neun Seiten fünfmal genannt, häufiger als bei irgend einem andern Dichter der Frühzeit. Es bestätigt sich

dadurch der besonders von R. Becker hervorgehobene enge Zusammenhang der alten österreichischen Lyrik mit der volkstümlichen Tradition. (Der Kürnberger freilich nennt die Linde nicht.) Neben Dietmar ist es Albrecht von Johansdorf, dem trotz seiner geistlichen Richtung die Lieblinge des volkstümlichen Naturgefühls, Blumen, Gras, Klee, Linden, Vögel noch im Gemüte wohnen; s. Minnesangs Frühling 90, 34.

Wer von unsern Minnesängern dagegen sich unter die Gewalt der romanischen Moderichtung beugt, dem streicht die vollendete „hövescheit" die Linde aus der Reihe der erwähnungswerten Erscheinungen. Für Hausen erscheint ihr Sommergrün so wenig vorhanden wie Frühlingsblumen und Sonnenschein. Er erwähnt auch niemals die Vögel. War die Hofluft zu dünn, das Gesims der Königspfalz zu glatt für die schlichten Waldsänger? — Auch bei Reinmar kommt die Linde nicht vor. Die höfische Modefeinheit scheint auch in ihm die Freude an der Natur erstickt zu haben. Unter der großen Zahl der überlieferten Verse findet sich äußerst selten einer, der sich auf eine Naturerscheinung bezieht. Und diese wenigen möchte E. Schmidt als Bestandteile interpolierter Strophen ansprechen. Jedenfalls überrascht den unbefangnen Leser die ungewöhnliche Frische und Herzlichkeit der nach E. Schmidt unechten Reinmar'schen Lieder. — In Hartmann's Lyrik findet sich, abgesehen von dem schönen Bilde, wo er das angelegte Kreuz „Kristes bluome" nennt, wenige Beziehungen zur Natur. Auch die Linde ist nicht genannt; doch ist es bemerkenswert, daß Hartmann im Iwein die zauberhafte Fichte zu Breziljâne, die er in der Vorlage fand, in eine Linde verwandelt[1]).

Bei den übrigen Dichtern von Minnesangs Frühling sind die überlieferten Lieder oder Fragmente manchmal zu knapp, als daß wir erwarten dürften, Lindenrauschen und Vogelsang zu hören. Der beste Lyriker vor Walther, Heinrich von Morungen, hat zwar offenbar ein warmes Naturgefühl und offenbart es durch schöne Bilder, aber die volkstümliche Tradition scheint ihm fremd. — Bei Rugge singt die „liebe" Nachtigall (hier, soviel ich sehen kann, zum ersten male mit diesem Attribute bedacht), die Blumen blühen rot, der grüne Wald „steht mit Laub", und die Frühlingssehnsucht läßt ihn ausrufen: Waz vröide ich ûf den sumer hân! Daß er der Linde nicht gedenkt, ist auffällig. Sollte für die Verwertung des Baumes neben der volkstümlichen Empfindung auch das Maß seiner landschaftlichen Verbreitung

[1]) Umgekehrt kennzeichnet sich nach R. M. Meyer die Erzählung „De Phyllide et Flora" in den CB als undeutsches Produkt durch die Erwähnung der pinus (65, Str. 7: fuit iuxta rivulum — spatiosa pinus — venustata foliis, — late pandens sinus).

eine Rolle spielen? Heutzutage wenigstens trifft man in Schwaben die Linde nicht allzu häufig. Auch Rugge's Landsleute, Meinloh von Sevelingen und Bernger von Horheim erwähnen unsern Baum nicht, obwohl Bernger (Minnesangs Frühling 113, 11—13) sich ausmalt, wie er im Ausbruch größter Freude in einem Wald mit schönen Bäumen springen wollte. Aus Meinloh's Versen spricht überhaupt kein Naturgefühl. In ihm ist besonders die lehrhafte, reflektierende Ader des Schwaben entwickelt, das Bedürfnis, sich vor allem mit sich selbst auseinander zu setzen, das sich von Meinloh's und Rugge's gnomischen Strophen bis zu Schiller's philosophischen Gedichten zieht. Die Gnomik aber gehört zur Lyrik höchstens als Grenzgebiet, der prägnante Ausdruck ist ihr wichtiger als der poetische, und im Mittelalter hat sie vor Walther keine malerischen Elemente in sich aufgenommeu. — Doch es bleibt uns in Minnesangs Frühling noch ein Dichter zu erwähnen, dem die Linde vertraut ist, und mit ihr Vögel, Heide, Blumen, Klee, grüne Buchen und heller Sonnenschein. Heinrich von Veldeke ist es, für den die Naturfreude ein wichtiges Stück der fröhlichen, behaglichen Existenz ausmacht, wie er sie offenbar liebt. Er freut sich herzlich des Sommers, betrübt klagt er über die Vögel im Winter. Er entsteigt seinen Liedern als eine gemütliche Gestalt, eine Domherrennatur, wie R. M. Meyer sagen würde. Ihm ist die Erde nichts weniger als ein Jammertal. Vergnügt sehen wir ihn unter den blühenden Bäumen seines Gartens wandeln, sich der Linden freuend, und gewiß mit innigem Behagen aus zarter Hand den Blumenkranz entgegen nehmend, mit dem ihn das Bild der manessischen Handschrift ziert. Der Maler hat ihm offenbar seine besondere Liebe zugewendet; er läßt aus dem Rasen zu den Füßen des Dichters alle Blumen hervorkommen, in der Luft versammeln sich alle Vögel um ihn, und sie scheinen sich ihm zuzuwenden und ihn grüßen zu wollen. Auf seiner Schulter sitzt ein Eichhörnchen; es ist freilich ein stilisiertes, halb wie eine ornamentale Zeichnung geratenes Geschöpfchen, aber es enthüllt uns doch des Malers Absicht und bringt dem naturfrohen Dichter frische Grüße aus dem grünen Walde. Gerne möchten wir unsern Sänger im Lindenschatten abgebildet sehen, aber leider ist der Baum nicht dargestellt. Dem Maler war seine künstlerische Verwertung noch nicht so geläufig wie dem Dichter. (Veldeke verwendet die Linde in Minnesangs Frühling 62, 27; 64, 27; 66, 8.) Freilich, einer der Minnesänger hätte das Recht, Veldeke den Platz unter der Linde streitig zu machen! — Statt des süezen windes (Veldeke, Minnesangs Frühling 66, 6) umfängt uns eine heißere Temperatur; das Summen, Jauchzen, Tosen einer festlich fröhlichen Menge wird hörbar: Neidhart ist mit seiner reigenlustigen Schar zur Linde gekommen, und im hellsten Jugend-

übermute drehen sie sich dort im Tanze. Auf zur Linde! heißt es immer wieder in Neidhart's Sommerliedern; sie stât geloubet (15, 34) oder wol geloubet (27, 8), ihr Ast ist breit (18, 10), sie ist wol bevangen mit loube (20, 5), ir tolden rîchen (25, 14), die Nachtigall singt dort ihren süßen Sang (7, 15). Aber darauf folgt nun nicht die Mahnung „seht die schöne Natur", sondern „kommt zum Tanze!" Daß der Maienreigen unter der Linde stattfindet, ist selbstverständlich. Neidhart sieht die Geliebte dort tanzen, während er selbst hineilt (6, 15); die Tochter muß aus der strengen Obhut der Mutter weg zur Linde, wenn man sie auch mit Seilen festbände (48, 26), „ich springe an sîner hende zuo der linden" (21, 5); die Gespielen ermuntern sich „zuo der linden, trûtgespil!" (10, 33 und 11, 6); oder der Dichter ruft sie auf „ir megede, ir sult iuch zweien! . . . wir suln den sumer kiesen bî der linden" (28, 10). Die Linde ist hier nirgends zum Gegenstande des Liedes gemacht (derartige Gedichte, wie Mörike's „Die schöne Buche" und K. F. Meyer's „Schwarzschattende Kastanie" sind dem Mhd. noch fremd); sie bleibt immer ein Stück der Situationsschilderung; aber die ist so frisch und unmittelbar, daß wir den Schatten des schönen Baumes fühlen und unwillkürlich, wenngleich wir im Mai kein Recht dazu haben, Lindenduft einzuatmen glauben.

Die Attribute, die Neidhart der Linde gibt, sind die alten volkstümlichen; sie ist die breite oder die grüne Linde.

In Neidhart's Winterliedern mischt sich das Bedauern wegen des verlornen schönen Tanzplatzes mit einer leichten Trauer um die geschwundne Schönheit des Baumes: der Winter treibt ihn „von der linden breit" in die Stube (35, 3); „ir vergezzet niht der grüenen linden (wê, wâ tanzent nû diu kint?): diu was uns den sumer vür die heizen sunne ein dach (46, 31): nû treit uns aber diu linde vür die sunnen nindert schat; ê dô si geloubet was, sô hiet man dâ vunden vil maneger hande vröude (62, 36). Daneben aber auch: ûf der linden liget meil (42, 34), oder: Maneger grüenen linden stênt ir dolden grîs. Auch andre Dichter, besonders die ältesten volkstümlichen, und dann wieder Neidhart's Schüler machen die entblätterte Linde zu einem Hauptstück der Winterschilderung. Sie eignet sich dazu viel besser als die Rose, weil der Wechsel der Erscheinungen an ihr viel auffälliger zutage tritt. Zuerst kommt die Entfärbung des Laubes, dann das Fallen der Blätter; (der linden ir gewant valwet unde rîset abe), dann meil und anehanc auf ihren Zweigen und das „îs" (das Neidhart gern in die hübsche Reimfügung grîs — rîs bringt). In ungesuchte Verbindung zu der Linde tritt das Verstummen des Vogelsangs. So klagt Gottfried von Neifen, Hagens Minnesänger 57b:

Sumer, dîn gewalt wil swinden
daz mac man wol an der linden
kiesen, diu ist worden val . . .
darzu lât diu nahtegal
ir vil vröuderîchez singen.

Ähnlich Neifen, Hagen 48a; der Graf von Kilchberg, Hagen 24a, usw.

In der alten volkstümlichen Lyrik war die Linde gleichfalls im Wintereingang vorgekommen. Dietmar von Aist stellte damals den entblätterten Baum, der seinen schönsten Besitz, und das Herz, das sein Liebesglück verloren hat, zusammen (Minnesangs Frühling 37, 18) und beide schienen für einander zu fühlen:

Sê wê dir, sumerwunne,
daz vogelsanc ist geswunden:
als ist der linden ir loup.
jârlanc mir truobent ouch
mîniu wol stênden ougen.

Ein andermal weckt bei Dietmar der Anblick der Linde die Hoffnung oder Erinnerung: Minnesangs Frühling 33, 17:

Ez gruonet wol diu linde breit . . .
dez wirt vil manic herze vrô
des selben troestet sich daz mîn.

34, 3:

Uf der linden obene
dâ sanc ein kleinez vogellîn . . .
dô huop sich aber daz herze mîn
an eine stat, dâz ê dâ was.

Ein so seelenvoller Ton erklingt in den spätern Versen von der Linde nie mehr. Er hätte freilich immer sehr zart bleiben müssen, um nicht aufdringlich zu werden, zu laut und zu lang durfte das Lied von der engen Übereinstimmung zwischen dem trauernden oder hoffnungsfrischen Baume und dem Menschenherzen nicht geraten. Aber die höfische Lyrik ließ diese Verbindung überhaupt fallen. Erst im spätern Volksliede nimmt die Linde wieder teil an der Liebestrauer:

Es steht ein Lind' in diesem Tal
Ach Gott, was tut sie da?
Sie will mir helfen trauern,
Daß ich kein Buhlen hab[1]).

Der rechte Mann, um solche Töne auch in die höfische Lyrik hineinklingen zu lassen, wäre Walther gewesen, wenn er früher eine intime Fühlung mit der volkstümlichen Dichtung gewonnen hätte. Neidhart fehlte es an einer solchen nicht, aber

[1]) Zarnack, Deutsche Volkslieder, 1820. (Zitiert nach der Volksliedersammlung: Von rosen ein krentzelein.)

er besitzt nicht Walther's Fähigkeit zu seelischer Vertiefung. Für ihn und seine Nachfolger hat die Linde ihren festen Platz als Ort heller Lustigkeit in den Sommerliedern, als Zeugin der Verwüstung der Natur in den Winterliedern. Besonders in der ersten Bedeutung geht sie auf Neidhart's Schüler über. Gottfried von Neifen läßt die junge Mutter jammern:

> Sol ich niht ze den linden
> reigen, òwè dirre nòt!

Kraft von Toggenburg, Hagen 20a:

> hât ieman zè fröiden muot,
> der sol kèren ze der grüenen linden.

Heinrich von Sax, Hagen 91b, Str. 19:

> Mit mir sült ir,
> dâ diu grüene linde stât,
> da süln wir reien
> den meien.

Schenk Ulrich von Lichtenstein bezeichnet es als eine der schlimmen Verheerungen des Winters, daß den kinden bî linden der schate nû benomen sei. Im Mai ruft Ulrich aus (Hagen 147a, Str. 48—49): Er ist gar ein saelic man, der mit dien liuten kan under dien linden bî hübschen kinden. Der Herr von Stamheim läßt die jungen Mädchen sich ermuntern (Hagen 77a): gên wir zuo der linden breit, dâ manic vogel singe. Herr Goeli (Hagen 78b) prophezeit den „getelingen", die er von Neidhart übernommen hat, daß ihr Anführer die Linde räumen müsse. Im nächsten Liede (Hagen 79a) ermahnt er die Schönen:

> „rispet unde rifelt iuwer swenze
> die wir zu der linden tougen
> an den wasen slîzen."

Seltsam nimmt sich die Linde, dies Erbe schlichter Volkstümlichkeit, im Munde des lüsternen und mit krauser Modegelehrsamkeit verschnörkelten Tannhäuser aus. (Hagen 2, 83b, Str. 23): bi der linden sol man vinden uns; Hagen 2, 76a, Str. 30: nû wol ûf, zer linden! Hagen 2, 96b, Str. 2: dien lieben kinden sang ich bî den linden.) Die werdiu creatiure, die er auf der planiure trifft, paßt schlecht zu dem Frühlingsreihen, den Neidhart's stolziu kint tanzen.

Daß der Tanhäuser zu seinem Reigen sogar die Namen (Jute, Mazze) von Neidhart entlehnt, zeigt, wie wenig er von seinem Eigenen dazu zu geben hat. — Die durch Neidhart hoffähig gewordene Linde geht nun auch aufs neue in die Lieder der Spielleute über und kommt gerade bei solchen vor, die gerne durch Gelehrsamkeit und höfischen Anstrich unter ihren Berufsgenossen hervorleuchten möchten. Der Marner verwertet sie

zweimal in Natureingängen, Hagen 2, 237b und 238b, Str. 2; Konrad von Würzburg sogar sechsmal, Hagen 2, 315, V. Str. 2 und VI. Str. 1; 317b, 326b, 328a.

Konrad hat sie dabei mehrmals personifiziert, unter Verwendung des beliebten Bildes, wo das Laub das Kleid des Baumes darstellt. (Hagen 2, 315a, V: der linden ir gewant valwet unde rîset abe; VI, 1: scheiden wil diu linde von ir kleiden grüenen sô geswinde.)

Endlich zeigt der Sänger, der die manessische Sammlung beschließt, der Kanzler, ein echt aussehendes Naturgefühl und Liebe zur Linde. Hagen 2, 392a klagt er: wâ nû megde reigen under linden? und im Sommer mahnt er (Hagen 2, 394a): nû wol ûf zuo der linden breit! und freut sich (Hagen 2, 396a), daß er blühenden Hag und Laub auf grünen Linden sehe. Als Ort des Maientanzes hat Neidhart die Linde aus der volkstümlichen Lyrik übernommen. Daneben scheint sie noch eine zweite Bedeutung gehabt zu haben, als Obdach verschwiegner Liebe. Allbekannt ist Walther's Unter der linden an der heide. Älter ist jedenfalls das erste, unter Dietmar's Namen überlieferte Tagelied mit dem Verse:

Ein vogellîn sô wolgetan
daz ist der linden an daz zwî gegân.

(Ähnlich Niunîn und die Carmina Burana.)

Bei den eigentlichen höfischen Sängern findet sich nichts Ähnliches, wohl aber im spätern Volksliede. Uhland erzählt in seiner Abhandlung über deutsche Volkslieder eine Sage: Der junge Jäger schneidet sich ein Stück aus der Brust und reicht es als Lockspeise dem Waldvogel, in den die Stiefmutter die schöne Jungfrau verzaubert hat. Da steht die Braut wieder vor ihm. Die Hochzeit wird unter der Linde gefeiert, ihre abgepflückten Blätter treten an die Stelle von Walther's Blumenbett.

Eine andre enge Verbindung der Linde mit dem Menschenschicksal weist das spätre Volkslied auf, wo sie zur Grabstätte für unglückliche Liebe wird. Vorbilder dafür kann ich in der mhd. Lyrik nicht finden.

Weit auffallender ist eine andre Lücke. Die Minnesänger lassen die Linde reichlich ergrünen, aber niemals duften. Man könnte einwenden, daß die Zeit des Maienreigens und die der Lindenblüte zu weit auseinander fallen, aber die Rosen, die in Deutschland im Juni voll aufblühen, versetzt der mhd. wie der nhd. Lyriker in den Mai (Veldeke hat sogar den von den Troubadours übernommenen April für die Frühlingserscheinungen stehen lassen), und auch an ihnen wird kein Duft wahrgenommen. Die Rose heißt rot, licht, süß, manchmal dornenlos, sie erfreut Auge und Herz, nur ihr „smac“ wird nicht erwähnt. Es be-

stätigt sich hier im kleinen ein Mangel der mhd. Lyrik, den Scherer scharf tadelt: „in ihrer idealisierenden einseitigen Weise arbeitet sie lieber ein recht allgemeines Motiv bis zum Überdrusse durch, als daß sie nach Mannigfaltigkeit der Motive strebte." (Zfda, Bd. I, p. 199 f, Scherer's Rezension der II. Ausgabe von Minnesangs Frühling.) Die einzige Ausnahme kann ich bei einem sehr späten Minnesänger entdecken, dem Herrn von Trostberg. Er schreibt der Lilie und Rose „süeze winde" zu. Man darf vielleicht annehmen, daß er von den Natureingängen der Vagantenpoesie beeinflußt war, wo die Blumen nicht rot, sondern mannigfaltig bunt sind, und süßen Duft haben. Bei der großen Neigung zur Symbolik und Allegorie, die der mhd. Lyrik eigen ist, kann man sich wundern, daß an der Linde die Herzform der Blätter nicht zu Gleichnissen herangezogen wird. Es ist, als wäre der Baum zu schlicht für die Symbolik. Er gehört zu den wenigen bekannten Naturerscheinungen, die trotz ihrer Schönheit nie zum Bilde für die Himmelskönigin verwendet werden. Aber auch für die irdische Frau, für die der Minnesänger doch immer neue Bilder sucht, gibt die Linde fast keine Vergleichung ab. Eine Ausnahme macht auch hier der Herr von Trostberg. Er denkt sich die hohe Linde mit lichten Rosen verbunden, um ein würdiges Symbol für den Wert seiner Dame zu finden. Die Linde allein genügte also auch ihm nicht. Hagen 71 a:

> Ob in einem walde ein linde
> trüege rôsen lieht gevar.
> Der schoene, und ir süezen winde
> zierten al den walt vil gar.
> Rehte alsam
> diu vrouwe mîn
> hât die tugende.

Noch weniger werden in den Lobsprüchen auf hohe Gönner diese mit der Linde verglichen, obwohl sie sonst eine Blume, eine blühende Heide, selbst eine Rose genannt werden. Der Tannhäuser, der die Milde Friedrichs von Österreich in einem Leich verherrlicht, nennt ihn unter den Vögeln einen adel-ar; der Pflanzenwelt aber entnimmt er nur die mattere Bezeichnung „Baum"; die Linde, die den blühenden Baum viel anschaulicher malen würde, verschmäht er. Ein Minnesänger aber hat sich das schöne Bild der Linde auf blumigem Rasen mit singenden Vögeln nicht entgehen lassen. Es ist Walther. 43, 33 sagt er:

> Nû merket wie der linden stê
> der vogele singen,
> dar under bluomen unde klê;
> noch baz stêt frouwen schoener gruoz.

In ganz eigentümlicher Weise verwendet Gottfried von Straßburg die Linde als Bild. Sie bezeichnet ihm den Epiker, während die Nachtigallen Lyriker sind. Er selbst wünscht sich den Beistand Apollos und der Kamönen zu seiner Dichtung, damit er ber iegelîchem herzen schate mit dem ingrüenen lindenblate. Seinen bekannten Vorwurf gegen Wolfram kleidet er in die Worte, solche vindære wilder mære . . . bernt uns mit dem stocke schate, nîht mit dem grüenen lindenblate. An dasselbe Bild scheint er zu denken, wenn er Veldeke nachrühmt:

er impete daz erste rîs
in tiutischer zungen,
dâ von sit est ersprungen
von den die bluomen quâmen.

Hat der Frühling der Linde ihr grünes Kleid gewirkt und den Anger mit klê geschmückt, so ziert und hebt er das Grün durch seine besondern Lieblinge, die Blumen. Als ihre typische Vertreterin sind wir in der mhd. Lyrik gewohnt, die Rose anzutreffen.

Die Blumenkönigin ist zwar, wie uns die Botaniker sagen, aus Asien zu uns gekommen, also ursprünglich ein Fremdling in Deutschland; aber sie ist längst heimisch geworden in dem Lande, das sie mit so viel Liebe und Bewunderung bei sich aufgenommen hat. Sie spielt nicht etwa die Rolle eines vornehmen Gastes, der nur im Palaste abgestiegen wäre, sondern sie hat sich in schlichten Wohnungen eingebürgert und die Herzen des Volkes gewonnen. Bei Hofe scheint sie noch weniger vertraut. Das sehen wir mit Verwunderung, wenn wir den größten mhd. Lyriker aufschlagen und wahrnehmen, wie sich in Walthers Verhältnis zur Natur neben dem tiefsten eigenen Gefühle die Nachwirkung einer frühen höfischen Schulung geltend gemacht. (Eine „tiefe Verachtnng“ alles Volksmäßigen in der höfischen Lyrik vor Neidhart, wie es Bielschowsky, Ursprung der Dorfpoesie, p. 30 scharf faßt, wird man für Walther nicht annehmen dürfen.) — Wir hätten erwartet, bei ihm die anschaulichste Darstellung frühlingsmäßiger Rosenpracht zu finden. Aber nichts davon. Wo es sich nicht um bildliche Verwertung handelt, erwähnt er die Rose kaum. Ich kann keine Stelle finden, die ein schlichtes Lob ihrer Schönheit enthielte. Wo er sie nennt, dient sie, die ja immer sekundäre Erscheinung bleibt, fast ausschließlich seinem Hauptthema, dem Preise der Geliebten. 27, 20 nennt er gegen die Frauenschönheit das Leuchten der Lilien und Rosen schwach. Ähnlich 27, 29: dîn mund ist roeter danne ein liuhtiu rôse in towes flüete. 53, 36 und 74, 30 dienen ihm wieder Rosen und Lilien dazu, die schönen Farben des geliebten Gesichts zu veranschaulichen. Endlich müssen ihm die

Rosen helfen, die höchste Steigerung gehobenen Gefühls zum Ausdruck zu bringen:

bî den rôsen er wol mac
merken, wô mirz houbet lac,

und ähnlich in den hypothetisch gehaltenen und nicht in gleichem Grade glücklichen Versen 112, 13: Müeste ich noch geleben daz ich die rôsen mit der minneclichen solde lesen. — Die Kaiserin Irene schmückt er mit der gewöhnlichen Bezeichnung der Himmelskönigin rôs âne dorn.

An vielen andern Stellen, wo wir die Rose zu treffen erwarten, finden wir statt dessen die blassere und abstraktere Bezeichnung bluomen.

Die bluomen sind ihm Sinnbilder der Vergänglichkeit, 42, 11: nieman kan hie fröide vinden, si zergê sam der liehten bluomen schîn, und 13, 33: der kurze Sommer brachte den betrogenen Weltkindern varnde bluomen unde blat. — An diesen beiden Stellen können wir allerdings nicht wünschen, „Rosen" statt „Blumen" zu lesen, weil nicht der Eindruck lieblicher Pracht beabsichtigt ist, der der Rose zukommt. Aber es bleibt noch eine Reihe von Stellen übrig, wo kein Grund sichtbar wird, warum er nicht, statt der bluomen, neben dem Klee die Rose findet. Als solche Stellen wären anzuführen: 76, 12: mit den bluomen spilt ich dô; 75, 34: ich saz ûf eime grüenen lê, dâ ensprungen bluomen unde klê; 75, 12: wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil; 45, 37: sô die bluomen ûz dem grase dringent; 51, 35: alsô strîtents ûf dem anger bluomen unde klê — worauf er sich 114, 27 nochmals bezieht — 94, 11: dô der sumer kumen was und die bluomen dur daz gras wünneclîchen sprungen; 122, 32 (vielleicht unecht!): loup unde gras, daz ie mîn fröide was . . . darzuo die bluomen manicvalt etc.

Wie stellt sich die höfische Lyrik vor Walther zu der Rose? Minnesangs Frühling zeigt folgende Verteilung: Meinloh von Sevelingen nennt sie nur einmal, Minnesangs Frühling 14, 2; ebenso der Burggraf von Rietenburg 19, 15, und sogar der volkstümliche Dietmar 34, 8, und ihnen schließt sich Veldeke an, 60, 29. — Johansdorf 90, 32, und Rugge, 107, 14, (Pseudo-) Reinmar 183, 33 sprechen wenigstens von bluomen rôt. Also keiner hat die Rose mehr als einmal verwertet, manche schweigen ganz von ihr. Morungen nennt sie dreimal, aber nur in bildlicher Verwendung; 130, 30: ir rôse varwer rôter munt, 136, 5 ir varwe liljen wîz und rôsen rôt, 142, 10: ir vil rôse varwer munt.

Die Ausbeute in höfischer Lyrik ist also auch hier sehr mager.

Wie erklärt sich diese Stellung der höfischen Minnesänger?

Bei manchen mag die Rose unbeliebt sein wegen der Mißachtung typischer volkstümlicher Formeln, die Bielschowsky stark betont, aber bei andern (Dietmar, Walther) ist sie kaum vorauszusetzen, und ich kann sie nicht für ausschlaggebend halten. Ich möchte annehmen, daß wir in diesem Punkte eine Bestätigung für die verschiedene Entwicklung der naiven, volkstümlichen und der kunstmäßigsten, reflektierenden Dichtung vor uns haben. Die erstere greift zu der sinnfälligen Einzelerscheinung, die zweite grübelt über die abstrakte Idee (hier z. B. über den Begriff „Blumenpracht") nach und kommt erst allmählich dazu, ihm eine anschauliche und individuelle Einkleidung zu geben.

Wenigstens scheint die verwandte Kunst der Malerei diesen Weg eingeschlagen zu haben, falls wir aus den Bildern der manessischen Handschrift Schlüsse ziehen dürfen. Um die Vegetation zu zeichnen, stellen sie zuerst dar, was man ein Schema oder eine Idee eines Baumes nennen möchte, und was weit davon entfernt ist, sich als Eiche, Linde oder Buche zu erkennen zu geben. Diese merkwürdigen frühesten Baumgebilde bestehen aus spiralischen Ranken von geometrisch regelmäßiger Form, und sie tragen, was offenbar das künstlerische Auge am lebhaftesten berührte, nämlich nicht Blätter, sondern Blüten in übernatürlicher Größe und wieder mit einer Regelmäßigkeit angeordnet, die von dem Schönheitsideal des Jahrhunderts gefordert scheint. Öfters besteht das ganze Gebilde aus zwei Ranken, deren jede vier der Riesenblumen trägt.

Später verschwinden die regelmäßigen Spiralen, der Stamm wird deutlicher und kräftiger, die Äste werden natürlicher angesetzt, und neben den Blumen sind auch Laubblätter vorhanden. Auf einer dritten Entwicklungsstufe sind die Blätter nicht mehr einzeln, sondern als Komplexe empfunden und zu Bündeln zusammengefaßt, und es werden die Merkmale der Einzelgattung an der Form der Blätter kenntlich: aus dem ornamentalen, schematischen Gebilde ist ein Baum geworden.

Es ist schwer, dabei nicht wieder an das ähnliche Verfahren des zeichnenden Kindes zu denken. Lebhaft berührt von der Erscheinung der Blumen, ergreift es den Stift; und ohne Erfahrung und Übung, ohne Begriff von der Notwendigkeit genauer Betrachtung eines Modells, nur geleitet von dem Drang, auf einen starken Eindruck zu reagieren, malt es etwas, was Blumenblätter in unbestimmter Zahl, keinen Kelch, vielleicht einen Stengel und höchst wahrscheinlich daran zwei glattrandige, sich gegenüberstehende Laubblätter hat: ein Schema einer Blume, das sicherlich mit keiner Einzelgattung eine frappante Ähnlichkeit zur Schau trägt und dessen Gestaltung bestimmt ist durch die Stärke des empfangenen Eindrucks und die Grenze der Dar-

stellungsfähigkeit. Lernt das Kind wirklich zeichnen, so kommt die Zeit der Aufmerksamkeit auf die Einzelformen, aber sie kommt langsam, allmählich, und wahrscheinlich zuerst im Anschlusse an fremde Vorlagen.

Diesen Weg mußte auch das Naturgefühl der jungen mhd. Kunstlyrik zurücklegen; wenigstens will es mir so scheinen. Wo nicht volkstümlich-nationale oder gelehrt-klerikale Technik die Linien schon vorgezeichnet hat, da wagt es sich noch nicht an ein sicheres Umreißen der Einzelerscheinung, noch nicht an individuelle Differenzierung.

Eine neue Stufe künstlerischer Darstellung durch die Benutzung alter volkstümlicher Vorlagen sollte erst noch erreicht werden, und von diesen Vorlagen sollte man u. a. Neues und Wesentliches über die Verwertung der Rose lernen.

Zunächst wird die Blumenkönigin in der entwickelten höfischen Lyrik am häufigsten bildlich verwendet. Dazu fanden sich Vorlagen in der Vagantendichtung (s. Carmina Burana 35, Str. 16; 37, Str. 6; 40, Str. 5; 50, Str. 6, Str. 22, Str. 24; 51, Str. 2; 126, Str 3) auch einmal in einer alten, als deutsches Original anzusprechenden Strophe der Carmina Burana (136a suozer rôservarwer munt), und endlich in älterer geistlicher Dichtung. Ich möchte annehmen, daß der Einfluß der letztern dabei der stärkere war. Die deutsche geistliche Dichtung stand, durch den Geist des Inhalts mindestens ebenso sehr wie durch die Sprache, der mhd. Dichtung näher als die lateinische Vagantenpoesie, und genoß eine viel schmeichelhaftere Beachtung als die alten volkstümlichen Strophen. Etwa seit dem letzten Viertel des 12. Jahrhunderts wird in der geistlichen Lyrik die Jungfrau Maria als Rose oder „Rose ohne Dorn" bezeichnet.

Älter als die meisten dieser Verse ist indessen wahrscheinlich die Verwendung der Rose zum Bilde irdischer Minne in Minnesangs Frühling 3, 17. Ein hohes Alter geht für diese Liebesstrophe aus dem Umstande hervor, daß es die sehnsüchtige Frau ist, die spricht, und die Liebe des Mannes, die der Rose verglichen wird. In der Lyrik wiederholt sich das später nicht mehr. Sobald der ritterliche Dichter den Minnedienst gelernt hat, weist er der Frau die Stelle der Rose zu. Von den zahlreichen Belegstellen sei angeführt: für die Frühzeit Morungen, Minnesangs Frühling 130, 30; 136, 5; 142, 10; für den Sommer des Minnesanges Wolfram 9, 39; für die Spätzeit Wachsmut von Mülnhausen: rôse, rôse, rôsenbluot, du bist noch bezzer danne guot! (Hagen 328a); Steinmar (Refrain): rôse in süezen touwe ich dich wol gelichen mac (Hagen 158b); König Wenzel von Böhmen: ich brach der rôsen niht und hâte ir doch gewalt. Nicht mit demselben Ernste nennt Neidhart,

dem galante Vergleiche fern zu liegen pflegen, seine Geliebte eine Rose, aber eine mit Dornen. 94, 33: ich kom, dâ ich vil rôsen sach, seht, der brach ich eine . . dô ich si brach, dô tet mir wê ein ungevüeger dorn . . sumelîche rôsen kunnen stechen, rehte rôsen die sint aller wandelunge vrî. — Der Rose als Blumenkönigin vergleicht Christian von Hamle die Geliebte, Hagen 113b, Str. 3: diu rôse liuhtet ûz den bluomen, als schînet si gar sunder strît.

Am liebsten wird das Bild eingeengt und nur dem roten Munde beigelegt. Gottfried von Neifen hat diesen Vergleich häufig, und Kraft von Toggenburg führt ihn in seinem „Rosenliede" eingehend durch, Hagen 20: lach, ein rôsevarwer munt! Blumen, Laub, Klee, Berg und Tal verblassen vor der Rose, die blüet ûz einem munde rôt, sam die rôsen ûz des meien touwe.

Und weiter:

swaz ich rôsen ie gesach
dâ gesach ich nie sô lôsen rôsen:
swaz man der brichet in dem tal,
dâ si die schoenen machet,
sâ zehant ir rôter munt einen tûsentstunt
so schoenen lachet.

Der Schluß des Liedes bezieht sich auf die liebliche Sage vom Rosenlachen[1]). Dieser zufolge gewinnt die Blüte anmutiger Heiterkeit auf einem Menschengesichte auch über die Natur Macht und läßt sie ihre schönsten Blüten entfalten.

„Es soll," sagt Uhland in seiner Abhandlung über den deutschen Minnesang, „begabte Menschen geben, von derem Lachen Berg und Tal, Laub und Gras voll Rosen werden."

Diese Sage hat wohl der Herr von Trostberg im Sinne bei den Versen

rôsenrôt ist ir daz lachen,
der vil lieben vrouwen mîn.

(Hagen II, 72a, Str. 3.)

Nach Wackernagel kommen Spuren der Sage noch im 17. Jahrhundert bei Christian Weise in den „Drei klügsten Leuten vor: „Die Rose blüht und lacht vor andren Blumen mit solcher Zier und Herzempfindlichkeit."

Nach der oben ausgesprochenen Vermutung gehen alle solche symbolischen Stellen höfischer Lyrik auf die geistliche Poesie zurück und haben ihre Wurzeln in Sirach und im Hohen Liede. Wie aber kommt die Rose ins volkstümliche Liebeslied?

---

[1]) Grimm, Mythol. p. 1054 führt die Sage auf den heidnischen Glauben an Lichtwesen zurück, die ihren Glanz am Himmel und über der Erde verbreiten, und verweist auf die Bezeichnungen „lachende Morgenröte," „rosenstreuende Eos."

Für ihr frühes Vorhandensein in Volksliedern können wir nicht so viele unmittelbare Belege finden wie bei der Linde. In den deutschen Strophen der Carmina Burana kommt sie (von dem rôsevarwen munde abgesehen) nur in 100a als bluomen rôt und in 133a ohne Umschreibung vor, und die Reimstellung (gekreuzter, einmal auch umschlossener Reim, Reimhäufung) macht für beide Strophen eine sehr frühe Entstehungszeit unmöglich. Aber es lassen sich Gründe finden, die doch auf ein frühes Vorhandensein der Rose im Volksliede hinweisen. Für ein solches spricht die in volkstümlicher Epik und Lyrik schlankweg angenommene Voraussetzung, daß alle vorkommenden Blumen rot sind. Rote Blumen, rote Dolden, rote Kränze — hinter diesen Bezeichnungen sind doch wohl immer Rosen zu suchen. Nur ganz vereinzelt tritt zuerst im höfischen Lied eine andre Blumenfarbe auf, so bei Albrecht von Johannsdorf Minnesangs Frühling 90, 32 in der frühesten Farbenhäufung; bei Reinmar das von ihm eingeführte Veilchen Minnesangs Frühling 183, 35 (falls man das Lied wirklich Reinmar zuschreiben darf). Nachfolge finden die beiden nur langsam und vereinzelt[1]).

Besonders das volkstümliche Lied hält an den roten Blumen fest und bestätigt die Herrscherstellung der Rose. Weder der Glanz des Frühlings noch die irdische oder himmlische Minne kann ohne sie geschildert werden.

Ferner beweisen die alten Lieder vom Rosengarten, daß die volkstümliche Epik der Rose einen ehrenvollen Platz und reichlichen Raum zuwies. Ihr Vorkommen hat aber in der (nicht überlieferten) Lyrik mindestens ebenso viele Gründe für sich wie in der Epik.

Endlich finden wir die Rose am meisten verwendet bei den Dichtern, die die volkstümlichen Elemente übernommen und neu belebt haben, bei Neidhart und Gottfried von Neifen. Wir treffen sie hier wieder in der Gesellschaft von Linde, Nachtigall und Klee und werden daraus schließen dürfen, daß sie, wie diese, früh im Volksliede vorhanden war.

Neidhart verschmelzt nun die Reize der seitherigen volksmäßigen und höfischen Naturbetrachtung. Er bietet den glänzendsten Beweis dafür, wie herrlich sich die Pflanze erfrischt und befruchtet, die sich vom Heimatboden halb losgelöst hatte und nun ihre Wurzeln neu in ihn einsenkt. Ein entzückender Reichtum

[1]) Nach Uhland, Abhandlung über die deutschen Volkslieder, gewannen blaue Blumen im Liede erst Raum, als im ausgehenden Mittelalter die Farbensymbolik lebhaft betrieben wurde. 1370 meldet eine Chronik als besondere Merkwürdigkeit, daß der in Zürich gefangene Graf Johann von Habsburg im Gefängnis das Lied gedichtet habe: Ich weiß ein blaues Blümelein.

frischen Lebens blüht durch Neidharts Berührung mit den alten volkstümlichen Formeln auf. Niemand kann sich dem Zauber dieses erneuten Naturgefühls entziehen. Und dennoch zeigt sich zugleich, wenn man von Neidhart's Zeit zurückblickt, wie die alten Formeln den Pflanzen gleichen, die jederzeit andere, aber nicht sich selbst befruchten können. Soweit sie in verschiednen Zeiten erkennbar sind, haben sie ihre Gestaltung nicht verändert, sie sind starr geblieben. Erst der künstlerisch geschulte und im Verbande der Kunstgenossen stehende Dichter gibt diesen starren Formen sichtbares Wachstum und eine neue Entwicklung. Was weiß Neidhart alles aus der kurzen Erwähnung des Frühlings zu machen! Und wie deutlich zeigt sich sein Einfluß auf eine junge Schar höfischer Lyriker! Es kommt freilich bald eine Zeit, wo die saftig grünen Ranken dieser neugewonnenen Naturempfindung wieder kränkeln und wie die blassen Triebe einer Zimmerpflanze aussehen: die höfische Convention und die Wendung zur Bildlichkeit und zum Lehrhaften haben den lebendig kreisenden Saft wieder zu sehr verdünnt.

Zunächst aber gewinnt die kunstmäßige Lyrik durch Neidhärt eine ganz neue Frische und Unmittelbarkeit, und die volkstümliche lernt Künste, die ihr seither fremd waren. Das zeigt sich an dem Gegenstande unsrer Betrachtung, der Rose. Die nachneidhart'sche Naturschilderung setzt fort, was Wolfram und Walther zuerst übten, sie leiht der Blume neue Reize, indem sie sie in Verbindung mit einer andren Naturerscheinung bringt, und indem sie ihrem Dasein eine Bewegung gibt. Sie wird nicht mehr als aufgeblüht dargestellt, sondern mit Vorliebe im Stadium des Erblühens; eine Reihe von neu gewählten Ausdrücken zeigt das.

Sie erspringt, dringt ûf, lât sich ûz ir klôsen, sliufet ûzer bollen[1]), tuot sich ûf, zerspreitet sich ûz ir belgelîn etc.

Dann wird zu der tatsächlichen Handlung des Erblühens eine bildliche gefügt: die Rose, die durch menschliches Lachen entstehen konnte, lernt nun selbst lachen. Das bekannteste Beispiel dafür bringt Walther 45, 38, wo die Blumen der funkelnden Sonne entgegen lachen. Ähnlich Jakob von Warte, Hagen 55a: maneger hande blüemelîn lachent ûz des meien touwe; und Werner von Teufen, Hagen 109a: bluomen wîz dur grüeniu rîs brehent unde smierent. Zum Lachen und Leuchten der Blumen tritt dann das Blicken. Die Bildlichkeit des Ausdrucks „die Blume blickt aus dem Grase" wird von uns kaum mehr gefühlt, damals aber wurde sie gewiß noch stark empfunden. Bûwenburc hat dieses Bild (Hagen II 261b); er fügt noch ein weiteres hinzu: Die Blume will durch ihr Scherzen dem Be-

[1]) Konrad von Würzburg, H 2,322b: Uzer bollen schône sliufet manger lôsen blüete kluft.

schauer einen Gruß abgewinnen. „Waz ist daz liehte, daz lûzet hervür ûz dem jungen grase, als ob ez smiere und ez uns ein grüezen wil schimpfen mit abe?“

Neben der aufblühenden wird auch die welkende und die niederfallende Blume dichterisch verwertet, letztere von Walther, nicht um die Stimmung der Trauer, sondern die der üppigsten Blütenfülle zu wecken, in der erträumten Situation 75, 19.

Die Verwertung dieser reizenden Erscheinung des Blütenregens ist mir nur bei Walther bekannt. Die Erwähnung des Verblühens teilt er mit andern. (Von Walther gehört hierher 42, 11: nieman kan hie fröide vinden, si zergê, sam der liehten bluomen schîn, 35, 14: das Lob des Unbeständigen gruonet unde valwet sô der klê“; 122, 22 (dessen Echtheit übrigens zweifelhaft ist); loup unde gras . . darzuo die bluomen manicvalt, diu heide rôt, der grüene walt . . ein trûric ende hât). Es wurde schon erwähnt, daß das Welken des Laubes mit Vorliebe an der Linde gezeigt wird.

Zu der Vorführung der Entwicklung der Rose tritt, zuerst wohl bei Wolfram, ein weitrer Fortschritt. Es wird der Blume ein lebhafter Eindruck gesichert und ihre Schönheit gehoben durch die Zusammenstellung mit einer passenden Begleiterscheinung. Während frühere Dichter sie schlechthin die Rose oder die rote oder lichte Rose nennen, heißt sie später, als Naturerscheinung oder in bildlicher Verwendung, Rose im Taue, in touwes flüete, in des meien süezem touwe; und insoweit sich neben der Rose andre Blumen in das Lied eingeführt haben, erscheinen auch sie betaut. Hierzu Wolfram 9, 37: ir wengel sint gevar alsam ein tôwic rôse rôt, 17, 17: der blicliçhen bluomen glesten sol des touwes anehanc erliutern, swâ si sint; Walther 27, 29: dîn munt ist roeter danne ein liehtiu rôse in touwes flüete; Wildonie, 348 b: waz gelîchet sich der wunnen, dâ ein rôse in touwe stât. — Wolfram vergleicht auch die weinenden Augen der jungen Sigune der Rose im Tau, Titurel, Str. 110: reht als ein touwec rôse, sus wurden ir diu ougen. Häufiger und wohl auch ansprechender ist der Vergleich des Mundes mit der Rose im Tau; s. hierzu Gottfried von Neifen, Hagen 44 a, Str. 6 und 47 a, Str. 5. — Neidhart, dem unmittelbare Freude an der Natur näher liegt als höfische Symbolik, erwähnt 17, 10 die bluomen gevar in liehter ougenweide, begozzen mit des meien süezem touwe. Ähnlich Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 48 a—b: von dem lüftesüezen touwe sint die bluomen alle naz. Auch auf das Gras lassen spätere Dichter den Tau fallen, siehe Konrad von Kilchberg, Hagen 23 a: touwic gras . . diu vil liebe kunft des meien bringet. Konrad von Würzburg führt Hagen II, 315 b den Vergleich seiner Fraue mit der betauten Rose

durch eine 16-zeilige Strophe durch. Hagen II, 318a will er gleichfalls die betaute Blume recht genau darstellen, und er häuft zu diesem Zwecke die adverbialen Bestimmungen im Satze mehr als der gute Geschmack zugeben durfte:

manic bluome dur den klê
wol betouwet âne wê
gegen der sunnen lachet
gar ân underscheit.

Welches die mancherlei Blumen sind, die den Tau genießen, hat uns Konrad an andren Stellen gesagt, z. B. Hagen 2, 316a, Str. 2:

man siht durch grüenez gras ûf gân
gelwe zîtelosen;
bî den rôten rôsen
glenzent vîol blâ;
durch die swarzen dorne lachet
wîziu bluot vil manicvalt.

Hagen 2, 314b, Str. 2 nennt gleichfalls vîol, klê und die gelwen zîtelôsen (worunter Krokus zu verstehen). Bei Tannhäuser und in den Gedichten, die unter dem Namen Winlî gehen, treten dazu die gleijen (oder ôstergloien, also Akelei) gamandrê, und bei Hadlaub, als er mit geschmackloser Ausführlichkeit ein Bett von Blumen aufbaut, (Hagen 2, 295b) münzen und benedicten.

Es sind nur diese wenigen und späten Dichter, die sich damit abgeben, andre Blumensorten als Rosen und Lilien aufzuzählen. Daß die meisten Lyriker, und dazu die besten der Blütezeit, sich mit der immer genannten Rose begnügen, befremdet uns umsomehr, als wir für das Mittelalter ein viel engeres Zusammenleben mit der Natur, also auch genauere Kenntnis der einheimischen Flora voraussetzen als für die Neuzeit, und die Blumenliebe in so hohem Grade entwickelt war. Es muß hier wieder angenommen werden, wie schon oben geschah, daß die ritterliche Lyrik erst spät dazu kommt, die Naturerscheinungen zu individualisieren, weil sie sich unsicher und langsam vorwärts tastet, wo sie nicht die Richtschnur höfischer Regeln an der Hand hat. Zuerst sprach sie am liebsten nur von „Blumen". Dann wird durch Neidhart die Rose, durch Übernahme aus der geistlichen Lyrik die Lilie hoffähig, und man hält sich auf lange hinaus an die beiden Blumen. Daß Konrad von Würzburg, der Tannhäuser und Hadlaub auch andre Blumen einführen, ist von der Kritik vielfach als Zeichen ihres verbildeten Geschmacks betrachtet worden. Ich kann mich diesem Urteil nicht anschließen. War es nicht natürlich und notwendig, daß man

den Stoffkreis erweiterte und über das abgenutzte Typische hinausging? Zeigt nicht der Dichter, der endlich neben den zwei üblichen Blumen auch andre bemerkt, hierin eine bessere Naturbeobachtung? Ich möchte in diesem einen Punkte den Epigonen einen Vorzug vor den Klassikern zugestehen. Daß sie ihn schlecht ausnutzen, daß bei ihnen die Empfindung sich verflacht hat, daß ihr Ausdruck nicht den feinen Geschmack Walthers und Neidharts zeigt, ändert daran nichts. Ich glaube, daß Konrad wohl tat, zu Walthers bildlich gebrauchter Rose und Lilie den blühenden Schwarzdorn und den gelben Krokus zu fügen, auch wenn trotzdessen Walther immer Walther, und Konrad nur Konrad bleibt. Auch bei den Epigonen fällt indessen, wie wir sehen, die Blumenliste recht kurz aus. Herr Goeli von Ehenheim, (Hagen 346a) erweckt mit seiner magern Aufzählung: vîol, lilien, rôsen, bluomen, alle wal den Verdacht, daß er außer diesen drei bekanntesten Blumen tatsächlich keine andern zur Wahl hat.

Nichts ist zu bemerken von einer Erweiterung der den Blumen beigelegten symbolischen Beziehungen. Die vielen charakterisierenden Blumenbezeichnungen, mit welchen das Volk heutzutage noch freigebig ist, legen die Vermutung äußerst nahe, daß im Mittelalter eine mindestens ebenso reiche botanische Symbolik beim Volk im Schwunge war. Aber nur ein verschwindend geringer dichterischer Niederschlag ist davon erhalten, am häufigsten Stellen, wo das Volk Linde und Rose in Beziehung zur „niedren Minne" setzte. Daß daneben auch andre symbolische Blumendeutungen verbreitet waren, darf man wohl sicher annehmen. Einige Reste scheinen in deutschen Blumennamen oder im Volksliede fortzuleben. Der Rosmarinzweig ist da ein Todesorakel; die Wegewart war einmal „ein Jungfrau zart" mit blauen Augen. Gretchen im Busch und Hans am Wege (Polygonum aviculare) sind ursprünglich ein paar unglücklich Liebende. Der „gute Heinrich" (Melde) hat seine lobende Benennung, weil er den Aussatz heilt. Nach Wackernagel läge in dem Namen eine Beziehung auf den „Armen Heinrich", und dieser und andre Blumennamen auf „rich" wären zuerst persönlich gefaßt zu denken, wie umgekehrt Menschen nach Blumennamen benannt werden: Flora, Dornröschen, Rosenrot. Einen Ausfluß germanischer Naturliebe und Naturdeutung darf man wohl auch in der allegorischen Verwendung sehen, in der Shakespeare manche Pflanzen so gerne einführt. Die Weide z. B., deren Zweige wie in tiefer Niedergeschlagenheit herabhängen, ist bei ihm der Baum der trauernden und der treulos verlassenen Liebe. Mit größrer Sicherheit läßt sich anführen, was von volksmäßiger Blumendeutung in die mhd. Lyrik übergegangen ist. Einiges davon ist in Walthers Liedern zu finden, s. 112,3;

75, 12. Walther zeigt hier, wie so oft, Anklang an die volkstümliche Tradition; streng höfische Dichter sprechen nicht von Blumenbrechen oder Kranzreichen. (Die scheinbare Ausnahme in Minnesangs Frühling 196, 22 darf nach E. Schmidt durchaus nicht Reinmar zugewiesen werden.)

In Rudolf von Rotenburgs künstlichem Leiche ist allerdings davon die Rede, Hagen 77a, Str. 11—12:

ob ez dâ wære alsô gewant,
daz mir diu schoene gunde
daz ich ir, als ich kunde,
der bluomen bræche,
dâ geræche —
ich mîner langen swære alsô,
daz dâ von mîn gemüete vrô
belibe zallen zîten.

Die folgenden Verse von Heinrich von Sax unterscheiden sich von vielen andern, die hier angezogen werden könnten, dadurch, daß er nicht von Rosen, sondern von Kleeblumen spricht, Hagen 91b, Str. 19:

dâ diu grüene linde stât,
dâ süln wir . . klêbluomen lesen.

Es sind wohl darunter nicht buchstäblich die unscheinbaren Blüten von Trifolium oder Medicago zu verstehen, sondern Wiesenblumen überhaupt, die in der höfischen Lyrik fast nie erwähnt werden und auch hier nicht Anspruch darauf machen dürfen, mit eignen Namen aufgeführt zu werden. Das bleibt den Blumen mit stolzen fremden Benennungen vorbehalten. Es ist auffallend, daß die Namen fast durchgehends lateinisch oder griechisch sind, rôse, lilje, vîol und gamander. Letzteres, entstanden aus Chamaedrys, bezeichnet sowohl Teucrium als Veronica. Man sieht, diese wenigen Namen der gleichsam bei Hofe vorgestellten Blumen weisen nicht nach der Wiese, sondern weit eher nach dem Klostergarten, wo der fromm beschauliche Bruder zuerst die Ziergewächse hegte.

Der Besucher oder Vorübergehende bewunderte, beneidete vielleicht, und wünschte gewiß oft diese exotische Pracht nachzuahmen. Ins Burggärtlein der Edeldame mögen dann neue Blumensorten zunächst gewandert sein. Solche konnten auch der Aufnahme in die ritterliche Lyrik gewürdigt werden. Bevor aber der Ritter im höfischen Tanze ein Blumenschapel überreichte (Walther 75, 9) oder seine Herrin der Rose verglich, hatte schon der geistliche Dichter die Botanik zu Bildern für die Himmelsfraue herangezogen. Das früheste Bild aus der Pflanzenwelt, das ich auf Maria angewendet finde, ist die blühende Gerte

Aarons (4. Mos. 17, 8) und die Rute von Jesse. Der Arnsteiner Marienleich (Müllenhoff-Scherer Denkmäler XXXVIII, p. 141):

V. 36: Uz von Jesse sal wahsen ein ruode,
Uffe der ruoden sal wahsen ein bluome.
an der bluome sal ruowen der heilige drehten.

V. 42: meinet dû ruode dig, heilig meidin,
bedûtet dû bluome dîn drûtkindelîn.

ferner V. 64: oug bezeichenede dich wîlen
de mandelen zwîg
de vore gode bluode:
daz waz Arônes ruode
de sament bit den bluomen
erouvede die mandelen.

Ebenso das Melker Marienlied, Müllenhoff-Scherer Denkmäler XXXIX, 1: Tû in erde
leite Aarôn eine gerte:
diu gebar nüzze,
mandalôn alsô edile.
die süezze hâst du führe brâht,
muoter âne mannes rât.

Die Sequentia de St. Maria aus St. Lambrecht, Vers 17:
Dich bezeichenòt diu gerte. etc.

Das Arnsteiner und Melker Marienlied bezeichnen die Jungfrau als den brennenden Busch (2. Mos. 3,2). Das grüne Laub, das selbst im Feuer frisch bleibt, ist Marias unberührtes Magdtum (Arnsteiner Marienleich 52f).

Zum Bilde der Rose schreitet Wernher in seinen Marienliedern vor. Er erzählt (Hoffmann's Fundgruben II, p. 190, V. 2) von der neugeborenen Maria: der vater vil guoter und ir vil ediliu muoter, die newolten die himmelrôsen mit namen niht verbôsen. Ein Bischof will die Jungfrau zurecht weisen (p. 166, 40 aa. O.): des antwurte im ave dô rôsa in Jerichô. 172, 39 heißt sie die Blume diu an der wise gruone ir liehten schîn verre sprenget. Die bildliche Verwertung der Rose ist Wernher schon so geläufig, daß er sie sogar der Stadt Kapernaum zukommen läßt (175, 10), vielleicht um einen Reim auf das vorausgehende speziosa zu finden: sie lûhte sam diu rôsa ob anderen steten. — Die rôsa in Jerichô (so auch im Melker Marienliede, Str. 11) stammt aus Sirach 24, 16 und zeigt, wie die Rose aus der Bibel in die geistliche Dichtung übergeht. Von da nimmt sie wahrscheinlich ihren Weg zu manchen weltlichen Dichtern; andern mag die Stellung der roten Blumen im alten Volksliede vorbildlich gewesen sein. Der umgekehrte Vorgang, Übernahme eines volkstümlichen Elementes in die geistliche Lyrik,

kommt noch nicht zur Blütezeit des Minnesangs, sondern erst in spätern kirchlichen Umdichtungen vor. Hätte die geistliche Dichtung zu ihrem alten Besitze noch die Linde und den Singvogel vom Volksliede übernommen, so hätte sie über alle Bestandteile der mittelalterlichen Naturbetrachtung verfügt.

Bald nach Wernher nennt auch der Pilatusdichter die Jungfrau ein reht rosâ ân dorn und aller wîbe bluome. — Zu gleicher Zeit geht auf Maria das Bild von der Lilie über. Ursprünglich wurde es auf den Jesusknaben bezogen; so wendet Otfried den Spruch des Hohenliedes 2, 2: Sicut lilium inter spinas . . in den Vers: thaz kint wuahs untar mannôn sô lilia untar thornôn. Das Marienlob der Vorauer Handschrift, Blatt 93c—94a (MSD, I, p. 354) zeigt in 5, 23 die gleiche Auslegung des biblischen Bildes: von dir ist irrunnen, der lilje ist aller wunne, 3, 2: einen bluomen solt si tragen tiuren unde guoten, edelen unde fruoten, lilje ist er genennet, und 5, 11: von dirst geboren lilium, bluome convallium. Dies lilium convallium zeigt wieder deutlich die Ursprungsstelle: Hoheslied 2, 1. Auf Maria ist die Lilie (zum ersten Mal?) im Melker Marienliede bezogen. Strophe 4 heißt es: si ist under den andern, sô liljum undern dornen. Die weiße Blume wird nun zum Symbol der unbefleckten Reinheit Marias[1]); die Beziehung auf das Jesuskind verschwindet[2]).

Der Pilatusdichter schreibt: ir kiuscheit gelîchet der lilien an der wîze.

Feststehend werden die Attribute Rose und Lilie für Maria zu der Zeit, wo geistliche und weltliche Ritter samt den Pilgern und einem Teile des Klerus in Kleinasien die Lilie in ihrer heimatlichen Schönheit und in der Türkei den Duft der Centifolie kennen lernten. Spätre Dichter fügen noch weitre Bezeichnungen zu den beiden Blumennamen oder bilden Komposita daraus. Auch neue Bilder aus dem Pflanzenreich werden noch immerzu gesucht. Sogar auf die Priester wird gelegentlich (im König Tirol von Schotten) diese geistliche Botanik ausgedehnt. Reich an gewählten Bezeichnungen für die Jungfrau ist Meister Sigeher (Hagen 2, 360) du rîchiu liljen ouwe, du rôsenkranz . . cederboum, balsemsmac, ölboumast, muscatnûz, mirrentrouf; und der Marner, Hagen II, 24:

---

[1]) Der Minnesang bedient sich selten der Lilie, wahrscheinlich weil sie das festeste Attribut der heiligen Jungfrau blieb, dessen Gebrauch für irdische Frauen etwas von Entweihung gehabt hätte. Nur das Lilienweiß wird häufig genannt.

[2]) Eine Verbindung beider Deutungen hat das Hohenburger Hohelied (Haupts Ausgabe p. 36, 14): die Lilie ist ein wizer bluome und hat beslozin in ime einin gelwen bluomen goltvarwen . . . er bezeichonot unser trutfrovwen . . der oberoste bluome daz waz diu wîze unde diu reinu maget, der inre bluome der goltvarwe daz waz crist unsir herre.

rôse sunder dorn . .
rôse in himeltouwe
sunder sünde betaget.

In dem (unechten) Leiche Gottfrieds von Straßburg ergießt sich ein überströmendes Gefühl, das auf die Zeit der vollaufgeblühten deutschen Mystik hinweist, in einer Fülle von Interjektionen und Apostrophen:

ach, rôse rôt!
ach, rôse wandels vrîe,
du . . der wunne ein blüendez rôsenrîs;
du rôsenbluot, du violvelt.

Weiterhin ist sie dem Dichter minneclîcher bluomenglanz, blüendez himelrîs, bluomenschîn dur grüenen klê, blüender lignum aloê, bernder boum schoen unde guot, bluomenrîchez bluomenkrût, êrenzwî, herzensât, blüende, berndiu heide, ein bernder boum schoen unde guot gegen dem morgentouwe.

Die größre Innigkeit des unbekannten Dichters äußert sich, gegen Meister Sigeher gehalten, in dem fast ausschließlichen Gebrauche heimischer, ihm tatsächlich vertrauter Pflanzenbezeichnungen (mit Ausnahme des Lignum aloe), während Sigeher die durch die Kreuzzüge wohl besonders modern gewordnen orientalischen Gewürze heranzieht. — Einige der angeführten Bilder haben sich noch in der kirchlichen Sprache unsres Jahrhunderts erhalten, so z. B. der Cederbaum und die Rute von Jesse. Letztere ist dem Mhd. so geläufig, daß auch ritterliche und spielmännische Dichter sie bei einem gelegentlichen Marienlobe verwenden, so Reinmar von Zweter, Hagen 2, 176: du bluomen gerte von Jesse und Rudolf von Rotenburg, Hagen 85a: sit wuohs ein ruote von Jesse. Wenn Rudolf im nächsten Verse sein Bild dadurch fortsetzt, daß er den Jesusknaben ein bluome klâr nennt, so ist das auch für unsere heutige Empfindung noch völlig verständlich. Eigentümlich aber berührt es, daß Wolfram seine Helden, vor allem den jungen Parzival, als Blume, Rose oder Blumenkranz bezeichnet. Er scheint in diesem Punkte nicht Walthers Ansicht zu haben, daß es dem Manne schlecht anstehe, schön genannt zu werden, (Walther 35, 27). Walther nennt allerdings selbst, 35, 15, den milden Landgrafen der Dürnge bluome, aber er bezeichnet damit nicht sein Äußeres, sondern die sittliche Schönheit seiner „Milde". Diese in den Augen der Spielleute unvergleichlich herrliche Eigenschaft begeistert sie auch sonst dazu, dem Gönner den Vergleich mit einer Blume, einem Baume, oder — es zeigt sich darin wieder, daß dem Worte damals eine andere Bedeutung zukam als heute — mit einer Heide zu teil werden zu lassen.

Bruder Werner, Hagen II, 233b:

> des edelen keisers kint . . ist ein reine
> bernder boum . . der obz mit willen rêret.

Walther 21, 4 von Leopold von Österreich: er ist eine schoene wol gezieret heide, dar abe man bluomen brichet wunder. Walther 17, 33 in der Mahnung an König Philipp:

> der milte lôn ist sô diu sât,
> diu wünneclîche wider gât
> dar nâch man si geworfen hât.

Ähnlich der Kanzler beim Tadel der Unmilde, Hagen II, 387b:

> der distel hât dem weizen
> vil gar an im gesigt . .
> sîn wîn ist âne süeze,
> erwildet ist sîn rebe.

Baum und Heide liefern auch den eigentlich höfischen Sängern Vergleiche, aber, wie es ihnen ziemt, nicht für die offnen Hände der Gönner, sondern für den eigenen unglücklichen Herzenszustand, s. Rotenburg, Hagen 2, 79a, Str. 16: ich muoz mich dem boume wol gelîchen der sunder rinden stât. Vielleicht liegt darin ein leiser Anklang an Wolfram, der Herzeloyde eine Wurzel der Güte und einen Stamm der Demut nennt.

Andre Bilder aus der Pflanzenwelt, die noch seltener auftreten, mögen unerwähnt bleiben. Ist doch ohnedies Blume und Baum viel häufiger in bildlicher Verwertung als in einfacher Naturschilderung vorgekommen. Dies Verhältnis: weniger schlichte Naturfreude als reflektierender Vergleich, ist für uns unerfreulich, und es ist uns nicht ganz leicht in diesem Stücke die Art des mhd. Lyrikers zu begreifen. Einen überaus glücklichen Gesichtspunkt dafür wählt Uhland (Abh. über dtsch. Volkslieder). Er stellt die mhd. Lieder nicht neben die unsrigen mit ihrem vorgeschrittenen Naturgefühle, sondern neben die Schilderungen der gleichzeitigen Epik. Soll da der Held oder die Heldin geschmückt werden, so bringt der Dichter Edelsteine, Borten, Seide, Samt, Schnüre, Goldschmuck herbei, und wir werden eingehend über den Schnitt der Kleidungs- und Zierstücke unterrichtet. Wie gerne wenden wir uns von diesen epischen Toilettenkapiteln wieder der Lyrik zu und finden Rosen, Lilien und Veilchen frisch und erfreulich, auch wenn sie wenig für sich und viel als Zierat im höfischen und geistlichen Minnedienst bedeuten[1]).

[1]) Ein hübsches Beispiel dafür, wie allgemein und schlankweg der Begriff der Blumen mit dem der Zierde überhaupt verbunden wird, bietet das mhd. Verb „blüemen" — schmücken, verherrlichen. Konrad von Würzburg fügt dazu das analoge roesen.

Als Beweis, daß auch eine bewußte und volle Würdigung der Blumen vorhanden ist, mögen zum Schlusse noch zwei Verse Platz finden. Sie stammen von Walther von Metze und Rudolf von Rotenburg. Walther von Metze unterscheidet zwischen solchen Menschen, die des angelegten Blumenschmuckes wert sind und andern, die selbst den Zierat des Laubes nicht verdienen, und er beklagt die an die Unwürdigen verschwendeten Blüten[1]).
Hagen 310b (Walther von Metze):

daz die bluomen maneger treit,
dëst mir leid,
der niht loubes wære wert.

Hagen 75b (Rosenburg):

der bluomen schîn
sol iemer sîn
von ir gewalt gescheiden;
diu heide breit
si unbereit
den kargen und den leiden.

Höher könnte auch wohl ein Dichter des 20. Jahrhunderts die Blumen und den Aufenthalt in der freien Natur nicht schätzen.

Und doch finden wir neben der vorhandnen Übereinstimmung auch in Rotenburgs Versen gleich wieder eine gründliche Verschiedenheit zwischen mittelalterlichem und modernem Naturgefühl. Klingt es nicht merkwürdig, daß den Neidhämmeln gerade der Aufenthalt auf der Heide verboten ist, und daß ganz und gar nicht des grünen Waldes gedacht wird?

Der „wunderselige Mann, welcher der Stadt entfloh" — wo könnte er sich nach unsrer Meinung befreiter, frischer, glücklicher fühlen als im Bergwalde? Wo enger mit der Natur verbunden? Wir können uns nicht denken, daß man nicht freudig einstimmte in Lieder wie „Wer hat dich, du schöner Wald, aufgebaut" oder „Wenn ich einmal sterbe, soll es im Walde sein, im Waldesrauschen geh ich gradaus in Himmel ein." Ohne Besinnen möchten wir annehmen, daß diese Lieder einem Gefühle Ausdruck geben, wie es je und je als altgermanisches Erbteil sich in der Dichtung geäußert hätte. Welche Täuschung! Wir können die ganze mhd. Lyrik durchblättern, ohne einmal eine ernstliche Sehnsucht nach dem Walde zu finden. Man beschaut wohl gerne sein grünes Blätterdach, man schilt den Winter, der es grau färbt, man beklagt das gefallene Laub,

[1]) Hagen 3, 328b wiederholt er diesen Gedanken in ähnlicher Weise. Er möchte gerne, daß sich der verdiente oder unverdiente Blütenschmuck in ein Kriterium des Trägers verwandelte: möchten doch die Blumen den Männern und Frauen so anstehen alse ir herze sî gestalt . . swelhez haete wandelbaeren lîp, daz trüege einen krumben bluomenhuot.

aber man wünscht sich nicht hin. Als Aufenthalt gehört der Wald den Vögeln, nicht ehrbaren Menschen feiner Gesellschaft.

Als Leopold von Österreich Walther in den Wald wünschte, da wollte er ihm jedenfalls, ob es nun ernsthaft oder scherzhaft gemeint war, keine Ehre antun, und Walther sprach nach der allgemeinen Auffassung seiner Zeit, als er mit solcher Entschiedenheit ablehnte. Dorthin mochte sich zurückziehen, wer von der Gesellschaft ausgestoßen war oder der Welt abzusterben wünschte, der Verbannte, der Unglückliche, der aus irgend einem Grunde nicht in die Welt Passende. Herzeloyde zieht sich jâmers balt in den Wald zurück, ein frommer Einsiedler kann kaum wo anders als im Walde leben, der wahnsinnige Iwein läuft in den Wald und findet dort als entsprechende Staffage den greulichen Waldmenschen mit Eulenaugen, Wolfsrachen und Eberzähnen. Noch schlimmere Gesellen mochten dort hausen, unheimliche Gestalten von Recht- und Gesetzlosen. Sie hatte von alters her die Strafe der Verbannung in den Wald, des altnordischen „skog-gangs“ getroffen. Auch in einem englischen mittelalterlichen Gedicht Lenten is come with loue to toune soll der Wald aus Verzweiflung aufgesucht werden, falls die Erkorene dem Dichter ihre Gunst nicht schenkt. Er will dann auf alle Freuden verzichten und wyht in wode be fleme. Ganz ähnlich stellt Rotenburg es als zu befürchtendes Ende seines Liebeskummers dar, daß er in Wahnsinn verfallen und sich in den Wald retten müsse, Hagen 77a, Str. 17:

> Ist, daz ich niht gewinne
> lôn von ir gewalt,
> sû muoze ich gar âne sinne
> loufen in den walt.

Also hier wie im Iwein sucht der Wahnsinnige den Wald auf.

Einige Male wird der Wald auch in viel freundlicherer Funktion herangezogen, als ein Stimmungserreger für eine besonders angenehme Situation. Aber der Glückliche bleibt dann — v o r dem Walde. So Walther in dem Gedichte von der Traumdeutung. Ihm dünkt wie diu sêle wære zen himel âne swære, und der lîp hie solche gebâren wie er wolde. Gerne glaubt man seiner schelmischen Versicherung, daß ihm dabei niht ze wê zu Mute war. Er sitzt im Schatten der Linde, neben ihm rauscht ein lûter brunne. Das Gedicht sagt dazu ausdrücklich „v o r dem Walde was sîn ganc.“ Derselbe Rotenburg, der im Wahnsinn i n den Wald laufen will, möchte gerne v o r dem Walde leben, wenn die Geliebte sich mit ihm vereinigen wollte, s. Hagen 76b, Str. 7—8:

> ob si ez geruochet;
> swer mich suochet,

dem zeige man mich dâ
unz ich der sêle walde,
vor dem grüenen walde.

Meister Sigeher überrascht einmal durch die Erklärung (Hagen 361 b):

Swenne ich wil
hân vröude vil,
sô rîte ich hin ze walde.

Es scheint, als lebte in ihm eine ganz vereinzelt auftretende und äußerst beachtenswerte Anschauung. Aber ich glaube, es scheint auch nur so. Sein Waldritt wird nach dem weitern Inhalte des Gedichts aus Resignation unternommen, weil er vergeblich versucht hat, bei Hofe sein Glück zu machen. Er will den Satz erläutern, daß armiu hübscheit selten sanfte tuot. Was er über den Wald aussagt, beschränkt sich denn auch auf die Sätze: dâ stêt klê und nû ist der walt vil wolgestalt.

Unter den Epikern ist es Wolfram, der den Schauplatz seiner Erzählung zweimal in den Wald verlegt (abgesehen von Tristan und Isolde's Minnegrotte bei Gottfried). Der junge Parzival wächst im Walde auf. Aber selbst Wolfram, der große Selbständige, schildert nicht den Wald, sondern (in wundervoller Art!) eine Begleiterscheinung, den Vogelsang und dessen Wirkung auf die Psyche des Kindes. Von der Stimme der Vögel, nicht vom Waldgeheimnis, zeswal des kindes brust.

Dann sind es Schionatulander und Sigune, die, vielleicht von einem Besuch von Herzeloyde heimkehrend, im Walde kampieren. Auch hier knüpft sich nicht die geringste Schilderung oder wenigstens dichterische Beachtung des Waldes an.

Wie erklärt sich diese Gleichgiltigkeit gegen den Reiz des Waldes?

Der mittelalterliche Wald ist unbequem durch seine Unwegbarkeit. Das mochte vom Besuche abhalten — aber hätte die Schwierigkeit nicht ebenso gut als Antrieb wirken können? Jedenfalls genügt sie nicht zur Erklärung. Ich möchte den Grund darin suchen, daß das Mittelalter kein Bedürfnis nach Einsamkeit hatte. Geselligkeit ist die Losung; die Tage einer Festlichkeit sind die hôchgezît des Jahres, und je mehr Menschen dabei versammelt sind, desto glänzender und gelungener ist sie.

Naive Zeiten können, wie die Kinder, die tiefe, feierliche Waldesstille nicht ertragen, das unnennbar geheimnisvolle, das märchenhafte Schweigen, wie Böcklin es dargestellt hat. Wer selbst einmal als Kind sich allein in den tiefen Wald gewagt hat oder wer jüngere Kinder ohne Begleitung im Walde traf, der kennt das Herzklopfen, das die unbestimmte Bangigkeit in der fremden Umgebung bei ihnen hervorruft, und das so schnell den mutigen Entschluß zunichte werden läßt, das geheimnisvolle

unbekannte Gebiet zu erforschen. Das „Romantische" hatte noch keinen bestrickenden, sondern eher einen schreckenden Zauber. Auf Jahrhunderte hinaus konnte man die wilde Schönheit des einsamen Hochgebirges noch nicht ertragen, im 12. und 13. Jahrhundert noch nicht die Schönheit des tiefen Waldes. Man braucht hier gar nicht an einen Gegensatz zwischen tatsächlicher Meinung und traditioneller Konvention zu denken. Der Wald ist nicht in den Kodex dessen aufgenommen, was höfisch ist, und selbst ausgeprägte Persönlichkeiten wie Wolfram und Walther stimmen diesmal mit der allgemeinen Anschauung der Zeit überein. Wie hätte sonst Walther finden können, daß der Mai die Bäume gut, aber die Heide noch besser bekleide (51, 31), und ein andermal (64, 13) die Schönheit des Feldes der des Waldes vorziehen!

Damit soll keineswegs in Abrede gestellt werden, daß man sich über das frische Blättergrün freute und kühlen Schatten pries.

Als Träger des Grüns sind einzelne Bäume häufiger als der Wald erwähnt. Der einzelne Baum scheint sich dem künstlerischen Blick williger dargeboten zu haben als die Baumgemeinschaft. Ich zähle in Minnesangs Frühling fünfzehn Stellen, wo „Baum", „Linde" und einmal „Buche" als Frühlings- oder Herbsterscheinung bezw. als Hintergrund für die Liebesstimmung auftreten, gegen 11, die in gleicher Funktion den Wald nennen. Ein wenig tritt also der Wald zurück, obwohl man meinen sollte, daß die bequemen Reime auf balt, kalt, manicvalt ihm von vornherein ein Übergewicht sicherten.

Ziemlich gleichmäßig wechselt Neidhart mit seinen Bezeichnungen. Er sagt ebenso gut der walt stuont aller grîse wie die boume stuonden grîs und verwendet daneben zwî, grüenez rîs, este (letzteres in seiner jubelnden Lenzfreude:

ez gruonet an den esten
daz alles möhten bresten
diu boume zuo der erden!)

Das stehende Attribut für den sommerlichen Wald „der grüene" behauptet noch im heutigen Wortschatze seinen festen Platz, während das entsprechende „grîs" der winterlichen Schilderung aus unserem Sprachgebrauche verschwunden ist. Neidhart nimmt „grüen", allerdings nicht als der erste, in schöner Verwendung gerne in verbalen Gebrauch, so in dem schon genannten Verse, 4, 21: es gruonet an den esten, ferner 11, 8: ez gruonet wol diu heide und an der eigentümlich, aber lebhaft und reizend wirkenden Stelle: Schôn als ein golt gruonet der hagen. An andern Stellen steht der Wald geloubet, 22, 10, oder er stêt in liehter ougenweide, 151, 23; 22, 38; ist mit

4*

loube wol bevangen 28, 29, oder etwas umständlicher ausgedrückt, er hat mit niuwem loube sîne grîse verkêret.

Neidharts Freude am Blättergrün und seine Neigung zur Personifikation vereinigen sich in seinen Bildern: Der Wald ist ein Bote, ein Krämer, er kommt an der Hand des Mais usw. Die übrigen Dichter beschränken sich meist auf das Bild der grüngekleideten Bäume oder überhaupt nur auf das Attribut „grün". Es schwingt sich kaum einer höher auf als der Kanzler in den kurzen Versen, Hagen 2, 394: seht an den walt, wie geloup, wie wolgestalt. In ihrer Auffassung des Waldes kommt eine Eigentümlichkeit der deutschen Minnesänger wenig zur Geltung, die ihnen im Gegensatze zu den Provençalen und den Dichtern der Vagantenlieder charakteristisch ist: die Neigung, der Natur Mitgefühl für Menschenglück und -leid unterzulegen. Bernger von Horheim hat etwas derartiges im Sinne, wenn er im Überschwange des Gefühls vor Freude zu getoben vorgibt (Minnesangs Frühling 113, 9f) und sich dazu in den Wald wünscht. Deutlicher tritt die Annahme des Mitgefühls bei dem feurigen und mit lebhafter Naturempfindung begabten Morungen hervor in den Versen (Minnes. Frühling 113, 28-29) luft und erde, walt und ouwe suln die zît der fröide mîn empfân — merkwürdig ähnlich Mörikes Versen in „Schön-Rotraut", wo gleichfalls die Natur aufgerufen wird, über das süße Geheimnis mitzujubeln:

Ihr tausend Blätter im Walde, wißt,
Mich hat Schön-Rotrauts Mund geküßt! —

Lieber als in dem bewegungs- und stimmlosen Walde sucht die große Mehrzahl der Dichter teilnehmende Bekannte, ja geradezu Freunde in den zierlichen Sängerkollegen, den Singvögeln. Auf sie strömt denn auch förmlich ein Ausfluß von liebender Teilnahme, ja von Zärtlichkeit, und es scheint nicht anders möglich, als daß sie mit gleicher Gesinnung antworten. Zu allen Zeiten und in allen Gegenden darf man wohl diesen Zug des germanischen Gemüts zu den Vögeln voraussetzen; in der ältesten angelsächsischen Dichtung spricht er sich aus in dem Bedauern mit dem unberatenen Sperling, der aus dem Dunkel nach kurzem Flug durch die Methalle ins Dunkel zurückkehrt, und er redet aus Luthers Bezeichnung der Vögel als „unsers Herrgotts Närrchen." Und wenn man sich im Geiste unter die gotische Gemeinde versetzt, wo Ulfilas Worte „gesungen" werden, so sieht man dort einen weichen Ausdruck über die Gesichter gehen, wenn es heißt: Atsaihwiþ du fuglam himinis.

Uhland spricht äußerst treffend von der Stimmung des Minnesangs als der „eigentümlichen Mischung des Naturgefühls und der verliebten Scholastik, des Ländlichen und ritterlich Höfischen." Diese Mischung spricht aus allen Kapiteln der Natur-

betrachtung, aber die Teile stehen dabei in verschiedenem Verhältnis zu einander. Für die Vögel scheint mehr echtes Naturgefühl und weniger Scholastik vorhanden als für andre Dinge, die Liebe zu ihnen ist eine ursprünglich gefühlte, nicht anempfundne.

Als eine wohlbeachtete Erscheinung tritt der Vogel in der altgermanischen Mythologie auf. Götter und Göttinnen verschmähen es nicht, seine Gestalt anzunehmen und sich im Federkleide oder Schwanenhemd zu verbergen. Geheimnisvolle Weisheit ist dem Vogel eigen, und er ist zuerst weniger der Freund als der überlegene Berater des Menschen, ja er ist nicht unbeteiligt bei der Weltregierung. Wodans zwei Raben, Hugin und Munin[1]), raunen ihm ins Ohr, was sie auf der Erde geschaut haben, und der Gott lauscht willig ihrer Stimme. Siegfried kann, als er vom Drachenherzen gekostet, die Geheimnisse hören, die nur den Vögeln beschieden sind. Die Rolle eines Propheten hat auch in der Gudrun der weissagende Gottesbote in Vogelgestalt. Noch Oswalds Rabe muß nicht nur seine Sprachfertigkeit, sondern auch seinen klugen Rat in den Dienst des Königs stellen. Die Volksmärchen geben den Vögeln ähnliche Rollen; und bewahrt nicht unser Sprachgut bis heute eine Erinnerung daran in der Redensart „Er hat ein Vöglein singen hören?" — Diese bedeutungsvollen Berater wollen in ihren menschlichen Schützlingen vor allem die wichtigste Tugend der alten Helden, raschen Mut und Kampflust wecken. Siegfried wird von ihnen angetrieben, den falschen Regin zu töten. Sonst ist aber in der mhd. Dichtung dieser Zug bei den Vögeln verschwunden. Dagegen ist er nach Frankreich übergegangen. Nach Uhland hieß im alten Französisch die Deutung des Nachtigallenschlages: occi! (töte!) Von hier aus wird es verständlich, wie sich das provençalische Sirventes des Natureinganges bedienen kann, oder wenigstens, welche Rolle der Vogelsang darin spielt: er stimmt nicht milde, sondern ruft zum Kampfe auf[2]); so in dem sehr zart beginnenden Sirventes von Bertran von Born, das in seinem weitern Verlaufe „den halbverwilderten, kampf- und mordlustigen Baron des 12. Jahrhunderts nach dem Leben schildert." Ähnlich beginnt ein zweites Sirventes Bertrans gegen Alfons von Aragon[3]), ein polemisches Sirventes von Bertran de Born dem Jüngeren gegen Johann ohne Land[4]), ein weiteres des Elias Cairel[5]) usw. Uhland

---

[1]) Edda, Grimnismol, Str. 20.

[2]) Diez, Leben und Werke der Troubadours, 2. Auflage v. K. Bartsch, Leipzig 1882; p. 155.

[3]) Diez a. a. O. p. 173.

[4]) Kannegießer, Gedichte der Troubadours im Versmaß der Urschrift übersetzt. Tübingen 1852; p. 284.

[5]) Kannegießer, p. 333.

will die Bedeutung des Vogelsangs als eine Reizung zum Kampfe auch im dritten Buche von Wolframs Parzival sehen. Seine Auslegung hat den Vers für sich, wonach Parzivals Erregung beim Vogelsang bedingt ist durch seine „art", d. h. ritterliche Abstammung. Aber zwingend ist sie doch nicht. Es lag in der Ritterlichkeit doch nicht nur die Kampflust, sondern überhaupt die Zugänglichkeit für feinere seelische Regungen, wie sie dem Törper, dem vilân verschlossen blieben. Die nordfranzösische oder provençalische Auffassung vom aufstachelnden Vogelsang scheint sonst nirgends ins Deutsche übergegangen, warum müßte ihr gerade Wolfram unterworfen sein, der den französischen Vorbildern nichts weniger als sklavisch gegenüberstand? Jedenfalls ist in der sämtlichen mhd. Dichtung der Vogel nicht eine heroische, sondern eine liebenswürdige Erscheinung.

Von besondern Ämtern, die ihm zugemutet werden, kommt vereinzelt das im spätern Volksliede häufige des Liebesboten vor. Nahtegal, guot vogellîn, bittet Heinrich von Stretlingen (Hagen 110a) mîner vrouwen soltu singen in ir ôre dar. Der Refrain des dreistrophigen Liedes ist wohl mit Recht als eine Nachahmung des Nachtigallenschlages gedeutet worden. Auch in einer der deutschen Strophen der Carmina Burana (109a) bekommt die Nachtigall einen solchen Auftrag.

Nahtegal, sing einen dôn mit sinne
mîner hôchgemuoten küniginne,
künde ir, daz mîn staeter muot
und mîn herze brinne etc.

Die Nachtsängerin ist zu einer noch ehrenvolleren Stellung aufgestiegen, wo sie als Kollegin des Dichters auftritt. In hübschen und fließenden Versen, die uns durch Mendelsohns Vertonung nahegebracht sind, klagt der tugendhafte Schreiber, Hagen 2, 151a—b:

Mir ist sam der nahtegal
diu sô vil vergebne singet.
und ir doch ze leste bringet
niht van schaden ir süezer schal . . .
Waz touc in dem wilden walde
kleiner vogelline sanc
und ir doene manicvalde.
wer seit in der vuoge danc?

Hagen 2, 31b, Str 3 sagt ein anderer Sänger: der nahtegal wolt ich mich wol gelîchen; ja Walther selbst bezeichnet sich als Nachtigall (65, 17f) während er seinen Rivalen in der Sangeskunst die Rolle der quakenden Frösche zuteilt.

Einen Mangel hat der Vogelsang, er ist an die Jahreszeit gebunden. Ist er verstummt, so macht sich der Sänger anheischig, ihn zu ersetzen. Der Graf von Kilchberg bietet sich dazu an,

Hagen 25a, IV. Reif und anehanc verleiden den kleinen Vögeln das Singen. Dafür wolde ich der schoenen singen, ob ich hete den gedingen, daz mir iemer würde ir habedanc. Lebhafter betont Wolfram denselben Gegensatz zwischen dem zeitweisen Verstummen der Waldsinger und der Beständigkeit des Dichters (7, 11):

Ursprinc bluomen, loup ûzdringen
und der luft des meien urbort vogel ir alten dôn,
et swenn ich kan niuwez singen,
sô der rîfe ligt, guot wîp, noch allez ân dîn lôn,
die waltsinger und ir sanc
nâch halben sumers teile in niemens ôre erklanc.

An die verwandten Leistungen der Vögel und der Dichter, ohne den Gegensatz zwischen beiden, denkt Herrant von Wildonie. Er benutzt diesen Gedanken zu einem anmutigen Pseudonym und bezeichnet nach Art des späteren Volksliedes in den Schlußversen den Verfasser: disiu liet diu hât gesungen vor dem walt ein vogellîn (bemerkenswert ist, daß der dichterische Vogel hier wieder seinen Platz vor dem Walde wählt). Einen besondern Auftrag erhalten die Vögel bei Otto von Botenlauben (Hagen 27). Der Wächter, der mit seinem Tageliede noch nicht durchdringen konnte, bittet sie um Unterstützung.

Singet, vogel, singet mîner vrouwen, der ich sanc ...
Ich ziuge ez ûf der kleinen vogellîne morgen sanc,
daz ich dir hân geleistet, ritter, swaz ich leisten sol.

Nicht als Helfer, wie die seither zitierten Dichter wünschten, sondern als Kritiker oder Zensoren möchte Walther von Metze, Hagen 310b, die gefiederten Sänger beschäftigt sehen. Er wünscht, die Vögel verständen besser zu unterscheiden und ließen sich nicht für alle Leute gleichmäßig hören, sondern jeder Vogel wählte einen Menschen, dessen Art seiner eignen verwandt wäre und sänge ihm als sîn herze stât[1]).

Wie erfreut wäre dann der, für den die Nachtigall sich entschiede! Wem aber der Kuckuk und der Distelfink pfiffe, der wäre dadurch gekennzeichnet und müßte der Leute Fingerzeigen leiden. Die Stelle ist hochinteressant, weil sie ganz aussieht wie ein literarisches Überbleibsel einer weitverbreiteten Betrachtungsart, für die wir sonst keine dichterischen Belege haben, und deren Vorhandensein doch äußerst wahrscheinlich ist, nämlich einer volkstümlichen Vogelkunde, welche die einzelnen Arten nicht nach anatomischen, sondern nach psychologischen Eigentümlichkeiten unterschied und diese sehr ungleich wertete. Höchst wahrscheinlich legte man ihrem Gesang auch Texte sehr verschiednen Inhalts

---

1) Sein ähnlicher Wunsch betreffs der Blumen wurde oben schon erwähnt.

unter. Warum der Besuch der Nachtigall für besonders erfreulich galt, geht aus unsrer Stelle nicht hervor, doch liegt es sehr nahe, anzunehmen, daß sie in ihrer Eigenschaft als Liebesbote die Liebenswerten ausfinden mußte. Bekannt ist der schlechte Ruf des Kuckuks, des Toren und Ehebrechers. Walther gibt dafür wiederholt Zeugnis: 10, 7: tumper gouch! 22, 30 scheltend: er gouch! 24, 7: der fein gebildete Mann muß der unhöfischen gouch sein; 79, 2: Walther würde die saumseligen Erzengel begrüßen, wan daz ich bin niht gar ein gouch; 73, 31 will er seine Verwünschungen so fassen, daß die Betroffnen nüchtern den Esel und den Gauch hören müssen. Hartmann nennt im armen Heinrich denjenigen, der den Vorzug der Himmelsfreuden vor den irdischen nicht begreift, einen vil verschaffen gouch. (Weitre Belege gibt Wigand, Sprache und Stil Walthers von der Vogelweide.)

Wir können also die Andeutungen des Gedichts noch verstehen, soweit sie sich auf Nachtigall und Kuckuk beziehen, aber welche Rolle dem „distelfinkelîn" zukam, wissen wir nicht, obwohl die Anspielung damals doch allgemein verständlich sein mußte. Wir können nur raten, daß etwa das bunte Gefieder ein Sinnbild der „unstæte" sein mochte. Weitre Reste solcher volkstümlichen Vogelsymbolik wären vielleicht in Märchen, Sagen oder einzelnen Redensarten noch aufzufinden, die mhd. Lyrik scheint nichts dafür zu ergeben. Im allgemeinen beschränkt sich die Auslegung des Vogelsangs auf die Voraussetzung freudiger oder trauriger Stimmungen. Darunter sind nun wieder Äußerungen, welche die Vogelliebe in reizender Weise veranschaulichen.

Den Vögeln kommt menschliche Empfindung zu. Im Frühjahr nimmt ihre Stimmung einen so hohen Schwung, daß sie in des Dichters Vorsatz einstimmen möchten:

ich will in ein hôchgemüete stîgen. Werner von Teufen sagt, Hagen 109a: ir gemüete stêht vil hô; Heinrich von Sax pleonastisch (Hagen 93b): ir hôchgemüete ist gehœhet; Hagen II, 29a (Winli): si singent schône in ir dône willeclîchen hô; sie freuen sich über des Maien Blüte oder „über des lichten Maien Güte" (Hagen II, 30a), sie wollen den Maien grüßen (Neidhart 6, 21) oder gar ihn mit Gesange krönen (Neidhart 31, 25; die Lerche hât feste (Rost, Kirchherr zu Sarnen, Hagen II, 134, XI, 1); sie fühlen sich so voll übermütiger Lebenslust, daß es sie zum Wettkampfe drängt, siehe Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 36a die vogel singent widersrît; Wilhelm von Heinzenberg, Hagen 304a, Str. 2 die vogel singent enwiderstrît, si hânt verlâzen gar ir klagen.

Ihr Gesang ist so herzerfreuend, daß man nie genug davon hören kann. In jedem neuen Frühjahr klingt er noch schöner als im vorigen; das sagt uns Neidhart wiederholt 14, 12; 17, 5—7.

Sie singen wünneclîchen (Neidhart 25, 31), mit kleiner süezer stimme 28, 2; mit süezem schreie 32, 14; in süezer stimme lobelîch 29, 32; ihr Gesang ist ein Heilmittel gegen menschliche Trauer, 9, 31.'

Kein Wunder, wenn der Hörer Dank empfindet: diu nahtegal diu sanc sô wol, daz man irs iemer danken sol, wie eine kurze Strophe sagt (bei Bartsch unter den namenlosen Liedern; von der Hagen rechnet sie Gottfried von Neifen zu, der aber sonst keine einstrophigen Lieder hat; bei Haupt ebenfalls unter Gottfrieds Liedern, 52, 25).

Gottfried legt ihrem Singen geradezu menschenfreundliche Absicht unter: Hagen 35a, waz vröit mich der vogellîn güete. Sie bekommen denn auch die zärtlichsten Benennungen: das Deminutiv vogellîn genügt nicht, es wird noch einmal klein hinzugefügt: das kleine vogellîn, Minnesangs Frühling 3, 21; 331, 16; 34, 6. Ihr Gesang heißt süeze (Minnesangs Frühling 37,35; 126,38; 132,33; 185, 1), besonders häufig bei den Vogelfreunden Neidhart und Gottfried. Gottfried vereinigt vogellîn, klein und süeze, Hagen 42b, Str. 1: sælic sî der kleinen vogellîne süezer sanc. Der Nachtigall kommt vor andern Vögeln die Bezeichnung „lieb" zu, s. Gottfried, Hagen 41a; Minnesangs Frühling 99, 34 Heinrich von Rugge, Ulrich von Winterstetten, Hagen 138; diu vil liebe nahtegal, Reinmar von Brennenberg, Hagen 353b, nicht sehr naturwahr, diu liehte nahtegal. Oft heißt sie auch die freie, s. Herr Otto zum Turme, Hagen 344b: diu vrîe nahtegal; Graf von Kilchberg, Hagen 24, III, 1: diu vrîe nahtegal (der Kirchherr zu Sarnen diu vrîjiu lerch in lüften hôh, Hagen 2, 34, IX, 1).

Aus ihrem Gesange wird nicht nur Süßigkeit, sondern auch ein melancholischer Ton herausgehört, der den Hörer betroffen macht, — falls diese Deutung richtig ist für Neidharts Ausdruck vrömde süeze wîse. Eine ähnliche Note hört Konrad von Würzburg heraus, wo er den Nachtigallenschlag eine gedoene seltsæne unde wilde nennt, Hagen 2, 316b. Welch wichtige Stellung die Nachtigall in der Lyrik einnimmt, zeigt Ulrich von Winterstetten durch die Reihe kunstreicher, leider etwas leerer Verse, die er ihr weiht, Hagen 136b:

sanc erklanc
der vil lieben nahtegal.
Aller sorgen vrî,
ûf grüenem zwî;
ir muot
was guot
ze sange snel;
dâ bî wunnenspil

sî dónde vil.
ir stimme diu was hel,
unt was vröudenvol.
sî sanc sô wol,
ir schal
ergal
al in den walt.
kleiner vogellîn dôz,
der was sô grôz;
si wâren vröudenbalt.
ir singen
kunde bringen
der welte hôhen muot. —

Ein andermal wendet sich Ulrich an die Teilnahme der Lerche, Hagen 136b: diu heide stêt leide, daz muoz ich lerchen klagen. Stärker noch als Ulrich und andre Dichter glaubt Walther an das Mitgefühl der Vögel für das Menschenschicksal, nicht nur in Freude, sondern auch in Trauer: die wilden vogel, sagt er in seiner Elegie, die betrüebet unser klage. Eine solche Stelle suchen wir sonst vergeblich. So gerne Neidhart die Vögel hat, eine so tiefe Deutung ihres Sanges liegt ihm nicht. Es zeigt sich wieder an diesem einzelnen Verse, um wie viel seelenvoller Walther ist als Neidhart. — Vergalten ihm die Vögel seine Teilnahme an ihrer Wintertrauer? Er spricht sie häufig aus: 75, 38:

rîfe unde snê, daz tuot den kleinen vogelen wê:

114, 23: der rîfe tet den kleinen vogelen wê,
daz si niht ensungen.

89, 23: unmære-reht als den vogellînen die winterkalten tage.

Auch ihrem Verstummen während der Dunkelheit schenkt er Beachtung, 58, 27:

ich hôrt ein kleine vogellîn
daz selbe klagen;
daz tet sich under:
ich singe niht, ez welle tagen.

(Ebenso beim Marner, Hagen II, 245b, 16, V. 7:
die vogel singent niht, wan bî den liehten tagen.)

Was seither von den Singvögeln gesagt wurde, bezog sich, wenn überhaupt eine besondre Art genannt war, fast ausschließlich auf die Nachtigall; ihre Herrscherstellung unter den Vögeln ist noch ausgesprochener als die der Rose unter den Blumen. Wenige Dichter erwähnen jemals andre Vögel. Bei Veldeke erneuern die merlikîne ihren Sang, und das flämiche, also besonders feine Wort verwendet nach seinem Vorbild Ulrich

von Gutenburg. — Ein Vogelkenner war vermutlich Neidhart, und er versagt es sich auch nicht, neben der Nachtigall die Drossel (26, 29), sowie merlîn und zîsel zu loben (31, 25), und die Lerche anzureden (35, 5). Die Nachtigall selbst kommt bei ihm nicht weniger als neun mal vor: 7, 15; 8, 16; 14, 25; 18, 15; 23, 13; 26, 29; 31, 21; und in zwei Winterliedern: 38, 17 und 42, 36. Ihm als einem wirklichen Naturkenner entgehen auch die Nöte der Waldsänger nicht, 63, 11: diu vogellîn in dem walde habent nindert obedach; und doch beneidet er, der heimatlos gewordene, einmal die Vögel, 30, 38:

> und hân ich iendert heime,
> wâ sal daz sin?
> ein swalwe klent von leime
> ein hiuselîn.

Etwas wie Neid empfindet er im Frühling auch bei seinem Aufenthalte in Welschland: die Vögel singen der neuen Zeit entgegen, Neidhart möchte es ihnen wohl gleich tun, aber er findet keine Zuhörer. Bildlich verwendet er 8, 31 einen Singvogel: die unwillige Mutter ruft, als sie die Tochter vom Reigen zurückhalten will (8, 31):

> vil kleine grasemügge,
> wâ wilt du hüpfen hin
> ab dem neste? —

Sonst kommt es bei Neidhart nur vor, daß er die Vögel in menschliche Verhältnisse versetzt, nur das eine Mal vergleicht er umgekehrt die Menschen mit ihnen.

Von Dichtern, die mehrere Vogelarten erwähnen, finden sich noch Konrad von Würzburg (Hagen 2, 321 a): lerche, troeschel, amsel und galander und Herr Otto zum Turme 345 b:

> Troeschel, lerche und diu zîse
> doenent hügelicher wîse
> mit der vrîen nahtegal.

Bei den unter dem Namen Niniun laufenden Liedern findet sich die wenig glaubwürdige Versicherung, er habe von einer Schwalbe süezen sanc gehört.

Morungen, der immer seine eigenen Wege andern ausgetretenen vorzieht, will 127, 34 der Nachtigall, die bald mit ihrem Singen aufhört, die beständigere Lerche vorziehen. —

In ganz anderm Lichte als die Singvögel erscheinen die sonst genannten befiederten Geschöpfe: Krähe, Adler und Falke, Kranich und Pfau. Die Singvögel hatten den seltenen Vorzug, nicht bildlich verwendet zu werden;[1]) die übrigen Vogelarten

---

[1]) Ausnahmeweise steht einmal bei Reinmar von Brennenberg, Hagen 363 a, Str. 2 si vogelsanc.

sind meist nur dazu da, Eigenschaften der Menschen zu illustrieren. Sie werden niemals kleiniu vogellîn genannt, ebensowenig tritt vor ihren Namen jemals die Bezeichnung „lieb."

Mit ungünstigen Augen wird die Krähe betrachtet. Nû schrîet aber diu nebelkrâ, so verdeutlicht Walther eine unbehagliche Situation. Eine unsælige krâ nennt er sie ein andermal, und sie gilt tatsächlich als Unglücksbotin. Man weiß auch wohl von ihr, daß sie sich in ein schiefes Licht gesetzt hat, als sie sich mit Pfauenfedern schmückte (Hagen 2, 5), und wie sie damals zur Strafe erniedrigt wurde, so will sie jetzt andere erniedrigen:

ein krâ zuo einem edeln valken sprach:
hèr gugguk, sit ir dâ?

Dem Falken dürfte seine Würde kaum erlauben, so etwas zu beachten. Er nimmt einen hohen Rang ein. „Lieb" wie die Nachtigall kann der Raubvogel nicht wohl sein; dafür aber ist er der stolze, der adlige. Er ist das Sinnbild des Herrenmenschen, des hochgesinnten Ritters: in diese Rolle teilt er sich mit dem Adler. Die Träger des Vergleichs sind die scharfblickenden Augen und der kühne Flug. Das bekannteste Beispiel bieten die Verse des Nibelungenliedes: ez troumte Krimhilden etc. Siegfried ist der edle Falke, Gunther und Hagen sind die Adler. Als Sinnbild des Fürsten verwendete den Adler der Tannhäuser für Friedrich von Österreich (Hagen 2, 81: Er weibet ob in hôh embôr, vil schône, alsam ein adelar) der Schulmeister von Eßlingen, Hagen 2, 139: küng und adelar sülnt hôhe sweiben, daz ist sleht, und ein später unbekannter Dichter, der den Tod König Ottokars beklagt:

ein lewe an gemüete,
ein adelar an güete[1]),
der werde künic ist nû tôt.

(Bartsch, deutsche Liederdichter, p. 304.)
Eine der ältester Minnestrophen, das Lied des Kürnbergers, Minnesangs Frühling 8, 33, bezeichnet den stolzen Ritter als den freien Falken; Burkhart von Hohenfels wählt ihn als Sinnbild hochfliegender Gesinnung: mîn muot sît wolde vliegen als ein valke in vröuden gir, und ebenso Herr Otto zum Turme, Hagen 544b: mîn muot den valken tuot gelîh. Selbst der Scholastiker der Minne, Reinmar, den wir uns nicht sehr unternehmungslustig vorstellen, nimmt das höfische Bild für sich in

[1]) Bei Dichtern, die mit der gelehrten Tiersage vertraut sind, vertritt der Adler nicht nur fürstliche Kraft, sondern auch fürstliche Großmut. Es wird ihm nämlich die Gewohnheit zugeschrieben, seinen Raub nicht allein zu verzehren, sondern stets etwas für die kleinern Vögel übrig zu lassen. Hierauf bezieht sich Walther 12, 24: ir traget zwei keisers ellen. des aren tugent, des lewen kraft.

Anspruch, Minnesangs Frühling 180, 10: ich bin als ein wilder valke erzogen, und 156, 12: ze fröiden hebet sich mîn muot, als der valke enfluoge tuot und der are ensweime. Viel mehr fällt an andern Stellen die Verwendung dieses Bildes auf. Nicht nur auf den Fürsten oder Ritter wird es angewendet, sondern auch auf seine Dame. Dies bezeugen folgende Verse: Hagen 202a Burkhart von Hohenfels:

> Nâch des arn site ir êre
> hôhe sweimet und ir muot,
> schande wenket vor ir sêre,
> sam vor valken lerche tuot.

Hagen II, 31b, IX, 8 (Winli)

> eins edelen valken ougen brûn,
> diu siht man blicken ûz dem wîzen kasten.

Hagen I, 344b—345a, Herr Otto zum Turme:

> sie ist als der adelar
> den sîn adel und sîn art
> in des luftes wilde twinget,
> dar kein vogel nie gevlouc.

Auch Maria wird im (unechten) Leich Gottfrieds von Straßburg angeredet: ach, swebender ar ob allen arn!

Daß der Tropus vom Falken oder Adler allmählich diese Richtung nimmt, zeigt eine konsequente Übereinstimmung mit der ganzen Entwicklung des Minnedienstes. Die beiden edlen Vögel haben sonst den fürstlichen Herrscher versinnbildlicht, nun ist der Ritter mehr als vom Herrendienste vom Dienste der Minne in Anspruch genommen, er hängt von seiner Gebieterin ab oder gibt das wenigstens in seinen Liedern vor, und es ist folgerichtig, daß auf sie das Attribut der Herrscherstellung übergeht. Man muß freilich dazu rechnen, wie vertraut der ritterlichen Gesellschaft der Falke war, welche Bedeutung seine Zucht hatte, und wie viel man sich mit ihm beschäftigte. Es lag darum nahe, ihm auch in der Dichtung einen guten Platz zu geben. Die Frau vergleicht sich übrigens schon in derjenigen Minnestrophe, die Scherer[1]) als die älteste anspricht, Minnesangs Frühling 37, 4, dem Falken und preist seine Freiheit:

> Du erkiusest in dem walde
> einn boum der dir gevalle.
> alsô hân ouch ich getân. —

Frühe ist das Bild des gezähmten Jagdvogels auch in den schnöden Versen des Kürnbergers, Minnesangs Frühling 10, 17, auf das schwache Geschlecht angewendet:

---

[1]) Deutsche Studien II.

wîp unde vederspil
die werdent lihte zam
swer si ze rehte lucket,
sô suochent si den man.

Alles in allem nimmt der Falke in der mhd. Lyrik eine hohe Stellung, aber keinen breiten Raum ein. Seine herbe Natur paßt eigentlich besser in eine frühere Zeit als in die des schmachtenden Minnedienstes. Er tritt in der Epik im Nibelungenlied (hier wohl aus alten Quellen übernommen) und im Tristan auf, ferner, wie wir sehen, in den alten epischen Eingängen der ersten Minnelieder, und endlich in der Spielmannsdichtung. Im eigentlichen Minnesang kann er entfernt nicht mit der Nachtigall konkurrieren. Andre in der Lyrik verwendete Vögel erhalten eine noch bescheidenere Stellung und müssen, abgesehen von der Taube sonder Galle (sogenannter Leich Gottfrieds von Straßburg: du, der triuwe ein turteltûbe), sich mit einer bildlichen Verwendung begnügen, so z. B. Kranich und Pfau bei Walther 19, 32.

Wie ein sich selbst parodierendes Suchen nach neuen Effekten nimmt sich Steinmars Refrain aus, Hagen 2, 157b:

vor minnen schricken ich mich
tûchen, als ein ente sich,
die snelle valken jagent in einem bache.

Schauen wir noch einmal auf die Stellung der Vögel in der mhd. Lyrik zurück, so müssen wir sagen, daß in ihrem Preise das Naturgefühl sich mit besondrer Anmut und Stärke ausspricht, vielleicht mit größrer Innigkeit als auf irgend einem andern Gebiete. Nicht ebenso erfreulich ist es, der Verwertung der übrigen Tierwelt zu folgen. Hier versagt für die höfische wie die geistliche Lyrik völlig der Vergleich mit der Anschauungsweise des Kindes. Nicht eine naive Freude an den Lebensäußerungen andrer Geschöpfe zeigt sich, sondern eine spitzfindige Altklugheit, die sich am liebsten in gesuchter Allegorie genugtut. Mit derben, witzelnden Effekten spielt auch hier wieder Steinmar, Hagen 2, 155b:

als ein swîn in einem sacke
vert mîn herze hin und dar.

Hadlaub folgt ihm, Hagen 2, 287a:

Minner herze viht
ze ganzer stæte.
als in einem sacke ein swîn,
daz vert unde kirret.

Zusammengefaßt wird die Tierwelt (z. B. bei Walther von Klingen, Hagen 73a) unter der Bezeichnung wilt unde zam. Das Mhd. liebt es ja, einen Begriff durch die Zusammen-

stellung von zwei ihm untergeordneten zu erläutern, meist von entgegengesetzten (s. berc und tal), wobei von Abstrakten gerne das eine negiert wird: liep und leides niht, trûric und niht vrô oder trûric und unvrô. — Wilde und zahme Tiere stehen insofern in gleicher Reihe, als sie fast nur bildlich vorkommen. Von den zahmen erwähnt Walther, der wohl den offensten Blick für die Tierwelt hat, Pferd, Hund (hovebelle, leitehunt), von ungezähmten den Wolf, den Affen, die Frösche.

Die betreffenden Stellen sind:

18, 24: jagen als ein leitehunt;
32, 27: die hovebellen werden den Mäusen ververglichen,
33, 30: der Hirte wird zum Wolfe,
82, 20: (Herrn Atze) gênt diu ougen umbe als einem affen,
30, 24: der Unbeständige windet sich dem Genossen aus der Hand reht als ein âl,
65, 21: die Frösche im See quaken wie die schlechten Sänger,
37, 24: die tumbiu werlt soll ihren muot, das Pferd, nicht ungezügelt laufen lassen (Wilmanns vergleicht dazu Platons thymos).

Ohne Bild spricht Walther von dem Pferde, das ihm Herr Gerhard Atze erschossen hat. Es berührt uns eigentümlich, daß der sonst so empfindungsreiche Walther nicht den Verlust des vierfüßigen Reisegenossen beklagt, wie ein moderner Lyriker doch wohl täte („Ich hab' mein Roß verloren, mein apfelgraues Roß") sondern nur dessen Wert auf drei Mark angibt.

Wenig Veranlassung zu dichterischer Verwendung bieten die Wasserbewohner. Einige Male werden sie angezogen in der offenbar sprichwörtlichen Redensart: visch unz ûf den grât sîn. Gesuchte Vergleiche bringt Burkhart von Hohenfels, Hagen 202a:

der wilde visch in dem bêre[1])
nie genam sô manegen wanc
als mîn herz in jâmers lêre —

und Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 60:

schouwet wie der hûs an der Tuonouwe grunde
lebt des trôres süeze gar.

Die beiden, Burkhart und Ulrich, schenken auch der Insektenwelt einige Aufmerksamkeit, sie wählen die Biene zu minniglichem Vergleiche, der aber bei Ulrich nicht glücklicher ausfällt als der mit dem Hausen, Hagen 2, 55:

Schouwet, wie diu bîen ir süeze
ûz den bluomen ziehen kann,

---

[1]) Mit alemannischer Vertauschung anlautender Labiale.

also ziehent mir ir grüeze
trûren von dem herzen dan.

Bei Burkhart: einen vürsten hânt die bien
swar der vert, si volgent nâch.

Die Biene muß wohl auch Walther mit seiner mugge gemeint haben, wenn er ihr in dem Spruche vom Wahlstreit geordnete Gemeinschaft und einen König zuerkennt.

Von weitern Bildern aus der Insektenwelt ist mir nur das von der Lichtmotte beim Grafen von Fenis bekannt, Minnesangs Frühling 82, 20. —

Aus allen Ordnungen der Tierwelt nimmt ihre Stoffe die gelehrte Tiersymbolik, die nicht auf deutschem Boden gewachsen ist und sich am liebsten mit ausländischen Tieren beschäftigt. Sie zieht ihre Wurzeln aus den allegorischen Berichten des Physiologus; in einigen Fällen scheinen äsopische Fabeln hinein zu spielen, die wohl auf langem Umwege in die mhd. Lyrik gewandert waren. Hier liegen die krausesten Einfälle vor, auf welche die Sucht nach verschnörkelter Allegorie nur kommen mag. Unter den ritterlichen Minnesängern verwendet sie am meisten Burkhart von Hohenfels, von dem man angenommen hat, er habe seine Phantasie von den Bücherschätzen des benachbarten Klosters Wettingen genährt. Später zeigen sich diese — man möchte sagen „Tiererfindungen" — am häufigsten als ein Stück von dem bunten Repertoire der Fahrenden. Die Spruchdichtung war ihr altes Erbteil und gerne putzten sie sie mit gewählten und gelehrten Anspielungen auf. Es mußte ja diesen Abhängigen alles daran liegen, bei dem Publikum Eindruck zu machen, und dazu waren neue und gelehrte Stoffe gewiß förderlich. So spricht der Marner von den jungen Löwen, die tot geboren werden und von dem Strauß, der seine Eier durch Blicke ausbrütet, vom Phönix und Pelikan (Hagen 2, 251b und 118); der junge Meißner von dem Panther (Hagen II, 222b) (so auch Konrad von Würzburg, Hagen 2, 311a, 10a, 10), dessen süßer Duft alle Tiere anlockt; von dem glückbringenden Eisvogel und von dem Pulver, das aus der Asche des wunderlichen Tieres Leo zephena gewonnen wird. Der Kanzler erzählt (Hagen 2, 396b) vom Vogel Phönix, Konrad von Würzburg (Hagen 2, 325a) von dem Drachen Aspis, der ein Ohr an die Erde legt und das andre mit der Schwanzspitze verstopft, wenn er seine Verfolger hören will. Rûmzlant bringt, Hagen 2, 368a 2, die Sage vom Einhorn, das sich von jungfräulicher Keuschheit angezogen fühlt; der Kanzler, Hagen 2, 389b, 13 die Fabel vom Fuchs, der des Raben Käse erscheichen möchte. Derartiges im Minnelied zu verwenden, hat sich nur Burkhart geleistet. Auch er vergleicht sich mit dem Einhorn und daneben mit dem wilden

Affen[1]). Burkhart bringt (Hagen 205) ein volles Jahrhundert vor Hadamar von Laber die Allegorie von der Liebesjagd. — Naturgefühl spricht jedenfalls viel weniger aus diesen Sagen als Stolz auf die schöne Gelehrsamkeit. Sie sollen darum hier nicht weiter betrachtet werden.

Fast ganz unergibig für die Poesie ist das Reich der unbeweglichen Mineralien. Sie haben keine Entwicklung, sie erleben nichts, was sollte der Dichter von ihnen erzählen?

Von Edelsteinen allerdings spricht das Mittelalter gerne, seine Liebe zur Kleiderpracht legt das nahe. Sie können aber in der Lyrik kaum anders als bildlich verwertet sein. Die Herrin, oder ihre Schönheit und Anmut, wird dem Edelstein verglichen, und dasselbe Bild wird der liebenden Frau in den Mund gelegt, um den ethischen Wert des Mannes zu bezeichnen. Folgende Beispiele mögen das zeigen: Hagen 92, 25:

Diu liebe stêt der schoene bî
baz danne gesteine dem golde tuot;

„Der Dürinc", Hagen II, 27a:

ob allem golde gimme
ist ir vil werder lîp;

Schenk Ulrich von Winterstetten, Hagen 155b:

ich bin iu holt,
ir sint mîn golt,
mîn hort, mîn edelgesteine;

Minnesangs Frühling 5, 9ff in den Heinrich VI. zugeschriebenen Strophen:

du wonest mir in dem muote . .
du zierest mîne sinne . .
als edele gesteine
swâ man daz leit in daz golt. —

Auch die geistlichen Dichter lassen sich das Bild nicht entgehen. In dem (unechten) Leiche Gottfrieds von Straßburg, Hagen II, 124, II, wird Maria angeredet:

du gimme, ein golt, ein edelstein . .
der stæten tugent ein adamas.

Der Diamant ist am häufigsten angeführt, wo die allgemeine Bezeichnung gesteine oder gimme verlassen wird[2]). In der

[1]) Wie verschieden zeigt sich derselbe Burkhart in dem Reigen mit dem übermütigen Kehrreim:

mir ist von strôwe ein schapel und mîn vrîer muot
lieber danne ein rôsenkranz, sô ich bin behuot.
vröud und vrîheit sî der welt für geleit!

[2]) Die mittelalterliche Naturgeschichte kennt seine Härte wohl, glaubt aber, daß sie vergeht, sobald man den Edelstein mit Bocksblut begießt, siehe von Bûwenburc, Hagen II, 262a, Str. 3.

Dichtung ist er das Sinnbild des festen zuverlässigen Sinns, der stæte, so Carmina Burana 94a: si ist gantzer tugende ein adamas.

S. dazu Rudolf von Rotenburg, Hagen 79b, Str. 4:

herter danne ein adamas
só ist ir daz herze mîn an rehter stæte.

Der Tannhäuser nennt (Hagen II, 82a, Str. 18) Friedrich von Österreich:

vest, alsam ein adamas.

Neidhart 73, 11:

Milter fürste Friederich, an triuwen gar ein flins. —

Auch Hartmann gibt seinem armen Heinrich (Vers 62) das Zeugnis, er sei stêter triuwe ein adamas. — Walther hat in derselben Verwendung „Stein", 30, 27:

des mannes muot sol feste wesen als ein stein. —

Sonst finden sich bei Walther wohl keine Mineralien zu Vergleichungen herangezogen, ausgenommen den bekannten Vers 76, 3, wo er sich swære als ein blî nennt — Das Bild vom Edelstein kann auch eine tadelnde Wendung nehmen. Neidhart sagt 66, 6: ein wîp . . diust herzen unde muotes herter denne ein adamas. Otto von Botenlauben vergleicht den Karfunkel die spröde Festigkeit seiner Dame, Hagen 27a: der karfunkel . . der ist mîn, und ist daz wol bewant: z'Oche lît er in dem Rîne . . behalden ist mîn vrouwe als er. Er glaubt sich mit leeren Versprechnngen abgespeist und bemerkt ironisch dazu: waz touc mir gold in Indiân? — In eine andre leicht zu erratende Verwendung nehmen die Spielleute das Bild vom Edelstein. Ihnen bezeichnet er die wünschenswerte Milde der Gönner. Konrad von Würzburg erklärt, Hagen II, 321b:

milte zieret edeln mnot,
sam daz golt gesteine tuot.

Der Glanz der Edelsteine ist für die Poesie wenig ergibig, weil er um Geld zu kaufen ist, durch handwerksmäßige Bearbeitung erst recht erzeugt wird und an sich kalt und tot bleibt. Viel besser paßt ein andres Leuchten für dichterische Verwertung, eines, das niemals feil ist, sich jeder irdischen Berührung entzieht und in täglichem Kommen und Schwinden sich stetig erneuert, das Leuchten der himmlischen Lichter. Noch lieber als dem Diamant wird die Geliebte der Sonne, dem Monde, den Sternen verglichen. Anders als in Vergleichen äußert sich auch auf diesem Gebiete die Naturliebe selten, es bleibt fast immer bei dieser sekundären Art dichterischer Betrachtung. Nur in Tageliedern wird den Gestirnen selbst die Aufmerksamkeit zugewendet, und hier keine schmeichelhafte; mit

großem Mißvergnügen wird der Morgenstern oder das Tageslicht wahrgenommen. (Walther 88, 16: wê geschehe dir, tac!)

Viel älter als solche Verwünschungen des Morgenglanzes sind die bildlichen, die Gestirne lobpreisenden Verse.

Die von den schimmernden Edelsteinen genommenen Bilder mögen ihren Weg von der Epik in die Lyrik genommen haben, hier wurden sie dann zunächst auf die irdische Herrin angewendet und später auch auf die Himmelskönigin übertragen. Die Bilder von Sonne, Mond und Sternen machen den umgekehrten Weg, man hat sie wohl zuerst in der Bibelsprache kennen gelernt und sie zieren zunächst die Jungfrau und ihren Sohn und werden später ein Schmuck für die Erwählte des Minnesängers.

Christus wird schon im Ezzoleich als Sonne bezeichnet, während Abel, Enoch, Noah, Abraham, David, Johannes die Sterne sind, die noch leuchten, nachdem der Sündenfall die übrige Menschheit in Finsternis gehüllt hat. Gleichzeitig mit Ezzo schreibt Williram in seinen Erläuterungen zum Hohen Lied 6, 9 von der einen, die hervorbricht wie die Morgenröte, schön wie der Mond, auserwählt wie die Sonne; und wahrscheinlich hat diese Bibelstelle die Phantasie angeregt[1]). Im Arnsteiner Marienleich heißt die Jungfrau stella maris, und Scherer (Literaturgeschichte des 11. und 12. Jahrhunderts) weist eine Erweiterung der seither vorgekommenen Bilder nach im Hohenburger Hohenlied. Johannes ist hier der Morgenstern, Christus die Sonne, Maria der Vollmondschein und zugleich die Morgen- und Abendröte: sie war vor der Sonne und blieb noch, nachdem deren Glanz untergegangen war[2]).

Es ergibt sich somit eine Reihe von Stellen, die den Gebrauch dieser Bilder für die geistliche Dichtung belegen, ehe der Minnesang recht aufgeblüht war. Ob im Volke im 11. und 12. Jahrhundert noch Spuren der Erinnerung an Balder, den „weißen Gott" oder an Frau Berchta vorhanden waren, und ob dadurch schon eine Geneigtheit geschaffen war, den Gegenstand der Anbetung mit Sonnen- und Sternenschein zu umkleiden, das wird sich nicht leicht mehr entscheiden lassen. Als die Minnesänger die irdischen Frauen damit zu schmücken anfangen, halten die geistlichen Dichter an der Ansicht fest, daß eine solche Aureole

---

[1]) Scherer, Qu. F. 12, 52: in den kärntnischen Gedichten von der Hochzeit heißt es von der Braut, der menschlichen Seele: si was geberht unde lieht ... si louhte ubir alle die schare als ein liehter tagesterne.

[2]) Haupts Ausgabe p. 87 (9—21): do geinc ain tagesterne uf uor deme tage, daz was iohannes; do was unsere genadigiu frovwe der morgenroth. da der sunne inne uf giet; daz stuont unz an daz ware daz der ware tach irschain ... do wart got gemarterrot. do gie diu sunne undir. dennoch uol wonete dine wile der abintroth unde der wedelscim, daz was unser frovwe: diu der morgenrot was, die was ouch der abentrot.

nur der Himmelsherrin gebühre. Burdach (Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide, p. 49) führt eine Belegstelle aus einer mitteldeutschen Marienlegende dafür an:

des solde noch ein meisterlîn
unmêzlich lop lâzen sîn,
daz her mit grôzer werdikeit
an semelîche vrouwen leit . . .
Ein tunkelsterne cleine,
der mac lihtes mê gegebin
denn al die vrouwen di dâ leben . . .
Unser vrouwen aleine
ist daz lop zu cleine,
daz allen vrouwen ist zu grôz.

Auch fernerhin wird Maria gerühmt, als die in der Finsternis leuchtet, den wahren Sonnenschein gewonnen hat und Mond, Sonne und Sterne überstrahlt (Pilatus-Gedicht). Von späten mhd. Dichtern ergießt sich der Verfasser des „Leichs Gottfrieds von Straßburg," in den anbetenden Apostrophen: ach, brehender sterne, ach brinnender mân . . . du liehtebernder morgenrôt, du reiner herzensunnenschîn . . . vröude bernder sunne.

Daß die Sonne ursprünglich Christus bezeichnete, ist in der späten mhd. Lyrik vergessen. Er tritt auch hier gegen Maria zurück, nur in ihrem Gefolge wird er noch ein helles Licht genannt. In der weltlichen Dichtung treffen wir Vergleiche der Frauenschönheit mit der Sonne zuerst in volkstümlichen Sprüchen und Liedern (Minnesangs Frühling 24, 4 Spervogel; 40, 26 Dietmar von Aist).

Auch das Nibelungenlied schöpft wohl aus volkstümlichen Quellen, wenn es (Str. 282) Krimhild, vor ihren Frauen hergehend, dem Mond vergleicht, der die Sterne überstrahlt, und wenn sie selbst später dasselbe Bild auf Siegfried anwendet (760).

Walther bedient sich in derselben Wendung der Sonne zum Vergleiche 46, 15: die schöne Frau leuchtet aus ihren Begleiterinnen hervor alsam der sunne gegen den sternen stât. Unter den früheren höfischen Minnesängern ist es vor allem Morungen, der die glänzenden Himmelslichter zum Preise der Geliebten heranzieht. Burdach spricht darüber, Reinmar und Walther p. 49.

Siehe ferner dazu Burkhart von Hohenfels, Hagen 206a, Kristan von Hamle 112b, von Trostberc, Hagen II, 71b; der Düring, Hagen II, 26b; Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 53; Winli, Hagen II, 30b; Jakob von Warte, Hagen 66b; Steinmar, Hagen II, 158b. Neidhart macht von solchen Bildern selten Gebrauch. Er liebt das Attribut „licht"; er gibt es dem Mai, den Sommertagen, den Blumen, aber die Geliebte nennt er

nicht so. Nur einmal lesen wir, 58, 23: diu schoene vor mir saz alsam ein voller mâne.

In der höfischen Verwendung der Astronomie bringt Walther etwas Abwechslung durch ein andres Bild, das (nach Wilmanns) vor ihm in deutscher Dichtung nicht vorkommt, später aber äußerst populär geworden ist und zum festen Besitze des Volksliedes gehört; 54, 30 sagt er:

ir houbet . . . hât himelischen schîn
dâ liuhtent zwêne sternen abe.

Albrecht von Raprechtswîle hat es Walther abgelernt, Hagen 342a:

Zweier sternen hât gewalt
diu mich machet jung und alt.

ebenso Konrad von Altstetten, Hagen II, 64b:

schoene als ein sterne
so stênt ir ougen vri.

Steinmar (Hagen II, 158b) setzt an Stelle der Sterne die Sonne:

klâr alsam diu sunne
ist dîn liehtez ougen brehen.

Ethisch gewendet wird das Sinnbild der Sonne bei Walther, 118, 28:

sô stigent mir die sinne
hôher danne der sunnen schîn.

Auch bei Ulrich von Lichtenstein bezeichnet die Sonne den hohen Flug der Empfindung, Hagen II, 48b:

swâ ein werdez wîp anlachet . .
des muot muoz gelîche stân
hôch der sunnen.

Wo der Sonnenschein so hoch gewertet wird, da sind die verdunkelnden Wolken unliebsame Gäste. Sie werden selten erwähnt, aber dann immer in der einen Funktion wie im Armen Heinrich: ein trüebez wolken unde dick verdaht im sîner sunnen blick.

Die Beweglichkeit und Veränderlichkeit der Wolken in einem langen Gedicht zu verherrlichen, wie Shelley in The Cloud wäre für den mittelalterlichen Lyriker nicht denkbar. Sie heißt niemals die „eilende", auch nicht „golden, schimmernd, purpurgesäumt", ihre stehenden Attribute sind nur trüeb, swarz, grâ, dick.

Beispiele dafür bei Morungen, Minnesangs Frühling 134, 4:

ez kumt ein wolken sô trüebez dar under
daz ich des schînen von ir niht enhân;

136, 36: mîn ouge ein trüebez wolken wol verklaget.

Herr Jakob von Warte, Hagen 68a:

ein wolken grâwet gên dem tage.

Herr Otto zum Turme, 345b, Str. 3:

die sonne dringt durch trüebiu wolken.

Blauer Himmel und ungetrübter Sonnenschein sind damals die erwünschteste Stimmung der Atmosphäre.

Eine friedliche Landschaft in heller Mittagsklarheit, ruhig und heiter, von Stürmen ungetrübt, das war das ästhetische Ideal der Landschaft, wie das menschliche oder wenigstens das weibliche Ideal verkörpert ist in der gleichmäßig freundlichen, lächelnden Frau, von der diu mâze alles Leidenschaftliche fernhält. Teilweise erklärt sich freilich die Abneigung gegen Sturm und Winter aus dem ungenügenden Schutze gegen die Unbilde der Witterung.

Auch der Wind ist darum keine erwünschte Erscheinung. Sinnbildlich ist er das Symbol des wetterwendischen Gemüts oder des Unsoliden und darum Bedeutungslosen, wie das unser nhd. Adjektiv „windig" noch ausweist. Morungen rühmt sich Minnesangs Frühling 136,9:

min stæter muot gelichet niht dem winde.

Walther betet in einem seiner kirchlich-politischen Sprüche, 10,11:

lâ dir den kristen zuo den heiden sîn alsô den wint!

und in einem seiner bekanntesten Lieder erklärt er:

allez daz ir habet vernommen
daz ist gar ein wint!

Der Schenk von Limburg trauert (Hagen 131b):

min singen ist der lieben gar ein wint!

Das Nibelungenlied rühmt Siegfried 48,2 mit dem Verse:

ez was ir aller werben wider in ein wint.

Eine schmeichelhaftere Beachtung wird dem Winde zu teil, wo er in den höfischen Minnedienst tritt. Hagen 15a ruft der Herzog von Anhalt:

lâ mich den wint an wæjen
der kumt von mînes herzen küniginne.

Der galante Zug erfährt eine satirische Steigerung im Meier Helmbrecht: Lämmerschling verbeugt sich vor dem Winde, der von Helmbrechts Schwester Gotelind herweht, — eine der Stellen, wo der Verfasser das Copieren höfischer Sitte ad absurdum führt. — In den Natureingängen kommt die sûriu bise (Hadlaub, Hagen II, 292a) oder der twer erst spät vor.

In Minnesangs Frühling treten als Winterzeichen auf: der Schnee, die kalten Nächte, die blumenleere Heide, das fahle Laub, das Schweigen der Vögel. Von Winterstürmen ist noch nicht die Rede. Erst Neidhart hat sie in den Kreis der Betrachtung gezogen. (5,15: der scharfe wint; 51,3: die sûren winde, 35,4: Winder dîne winde . . die sint kalt).

Dieselben Benennungen: sûre, kalte winde finden wir bald darauf bei Gottfried von Neifen, dann bei andern späten Lyrikern.

Den Gegensatz zu den kalten Winden bilden die milden Frühlingslüfte. Des Winters scharfes Blasen war sûr, sie sind süeze, s. Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 46b:

der lüftesüeze meie;

der Kanzler, Hagen II, 396a, Str. 2:

süezen luft durchdoenet
der lerchen sumergruoz;

Otto zum Turme 345b (VI. Str. 4):

der süeze luft.

Neidhart setzt dafür manchmal (nach R. M. Meyer in seinen spätern Liedern) süeziu weter, 58, 27; 73, 24.

Diese Süßigkeit des milden „Wetters" erzeugt ein Behagen, das innig genossen, und von den Vögeln und aller Kreatur geteilt wird. Das ist die geläufige Auffassung von der Wirkung der Frühlingsluft. Sehr überraschend wirkt eine ganz neue ästhetische Würdigung der Luftstimmung, die dem modernen Empfinden merkwürdig nahe steht und auch vereinzelt bleibt. Sie findet sich bei Burkhart von Hohenfels, Hagen 206a, in den Eingangsversen der Strophe:

dô der luft mit sunnen viure
wart getempert und gemischet;
dar gap wazzer sine stiure,
dà wart erd ir lip ervrischet.
dur ein tougenlichez smiegen
wart si vröuden vrühte swanger,
daz tet luft, in vil niht triegen
schouwet selbe ûz ûf den anger:
vröude und vriheit ist der werlte für geleit.

Marold (Z. f. d. ph. Bd. 23) nimmt an, daß Burkhart die weitere Ausführung seines Bildes aus der Poetik des Galfridus de Vinosalvo genommen habe, Vers 552 ff:

Veri cedit hyems; nebulam diffibulat aër
Et coelum blanditur humo lascivit in illam
Humidus et calidus, et quod sit masculus aër
Femina sentit humus. Flos, filius eius, in auras
Exit et arridet matri. Coma primula condit
Arboreos apices.

Von der Erde oder Heide, die Blumen als Kinder gewinnt, spricht noch Neidhart, Hagen III, 296a (wohl unechtes Lied), Gottfried von Neifen, Hagen 47b; Konrad Schenk von Landegge, 350a, und der junge Meißner II, 224b. Diese Anwendung der Personifikation ist also weder von Burkhart neu gefunden

noch sein ausschließliches Eigentum, auch hält sich das Lied in den folgenden Strophen durchaus nicht auf der Höhe reiner Ästhetik; aber ganz Burkhart zuzuschreiben bleibt das wunderschöne Bild von der mit Sonnengold gemischten Luft. Was ist dagegen das lateinische coelum humidum et calidum!

Es ist, als wäre Burkhart in diesem einen Punkte dem malerischen und dichterischen Empfinden seiner Zeit weit vorausgeeilt.

Die Schönheit der Luftstimmung kann ich sonst nirgends erwähnt finden. Daß man andre atmosphärische Farbenerscheinungen zu bewundern begonnen hatte, zeigen die Erwähnungen des Abend- und Morgenrots, z. B. Walther 30, 15: süeze als der âbendrôt; R. von Rotenburg, Hagen 88a XII 3:

si bran ûf schône sam der abentrôt.

Reinmar von Brennenburg sucht nach Bildern atmosphärischer Lufterscheinung für seine Dame, Hagen 336b, Str. 3:

si ist mîn tac, mîn morgenrôt,
mîn sunnenbrehen, mîn meienzît.

Schon früher wird Maria gerne ein ûfgehender morgenrôt genannt, so in Walthers Leich. Falls man von wenigen, vielleicht früh anzusetzenden Spielmannssprüchen absieht, findet sich auch eine andere atmosphärische Erscheinung, die des erfrischenden Regens (oder Taues), zuerst in der geistlichen Lyrik verwertet. Das Hohenburger Hohelied ruft aus (p. 6, 28):

kum, genuhtsamer tropfe des ewigin touwes,
dac diu gefuictest dac turre gelende mînes
innern menniskin!

Der Pilatusdichter rühmt, daß die gnadenreiche Mutter sein Herz erviuhtet. Walther braucht das Gleichnis von dem heiligen Geiste, 6, 28:

nû sende uns, vater unde sun,
den rehten geist her abe,
daz er mit sîner süezen viuhte
ein dürrez herze erlabe.

Das Bild liegt nahe, um eine reiche und frei herabströmende Gnaden- oder Gabenfülle zu bezeichnen, besonders für eine Zeit, die noch in viel engerm Zusammenhange mit dem Ackerbau und in viel stärkerer Abhängigkeit von seinem Gelingen lebte als die unsrige. Es ist selbstverständlich, daß die Fahrenden sich am ehesten als die Durstigen fühlen, die der milde Gönner laben soll, so Walther 21, 1—3, und mit ähnlichem Gedankengange 6, 32 ff: die Christenheit dürstet nach der rechten Lehre. Vor Walther singt der Spervogel, Minnesangs Frühling 23, 14:

ich muoz ungetrunken gân von eime sê.

Der Fahrende kennt auch am besten die Annehmlichkeit des Regens, der den Staub löscht (Minnesangs Frühling 31, 1) und die Vorzüge des klaren Brunnens (29, 31). — Er nimmt diese Dinge zuerst in bildliche Verwendung.

Für Lobpreisungen der Jungfrau, wo das Wasser in allen Formen herangezogen ist, liefert wieder der „Leich Gottfrieds von Straßburg" eine reiche Auswahl. du gnadensê, dâ man mit vröuden lendet . . . lieplîch himeltouwe . . . du rehter kusche ein blanker snê, der gnâde ein gruntsê . . . getrûter brunne . . . Die Unerschöpflichkeit großer Wassermengen kann aber auch, auf menschlicher Seite, die unbeschreibliche Menge der Sünden bedeuten; in demselben Leich: miner sünde, der ist mê danne wâges in dem Bodensê. Konrad von Würzburg läßt das Sündenmeer von dämonischen Sirenen bewohnt sein, Hagen 2, 311a:

> Hilf uns von dem wâge unreine
> klebender sünden zuo dem stade,
> daz uns iht ihr agetsteine
> ziehe von gelückes rade;
> Dinen sun, den crucifixen,
> heiz uns leiten ûz dem bade
> der vertânen wazzer nixen[1])
> daz uns ir gedoene iht schade.

In die weltliche höfische Lyrik dringt noch nichts von solchen Bildern, und noch weniger ist von unmittelbarer und unbefangener Betrachtung des Wassers und von ästhetischer Würdigung zu finden. Der weiße Gischt des Staubbaches, der glasgrüne, schnell hinjagende Fluß des Gebirgsstromes, der in dunklen Schatten schlafende Waldsee — sie sind in der mhd. Dichtung noch nicht vertreten. Keine Beschreibung stellt sie uns vor Augen, und ihr Rauschen, Murmeln, Tosen klingt noch nicht hinein in das Lied. Das bewegliche Element ist dem Menschen noch wilde. Der Dichter schenkt ihm kein Beiwort, es ist weder lieb oder süeze wie Sommer, Blumen, Nachtigall, Sonnenschein, noch leide, vinster wie Winter und Wind, es ist einfach der wâc oder diu ünde. Es ist, als hätte es, wie später seine Bewohner, die Nixen und Wassermänner, keine Seele. Erst in dem vielfach angeführten „Leich Gottfrieds" heißt einmal das Meer das wilde Meer.

Es befremdet, daß die Minnesänger, die sich in Bildern für die geliebte Frau nicht genug tun können, keins von der Klarheit, Beweglichkeit, Tiefe oder dem Schimmer des Wassers

[1]) Die Bilder der manessischen Handschrift zeigen die „Wassernixen" in den Meereswogen, die Fried. v. Hausen und Ulrich von Lichtenstein als Kreuzfahrer durchschiffen.

genommen haben. Sie lassen sich sogar die Gelegenheit entgehen, die unerschöpfliche Freundlichkeit der Dame durch das Meer zu versinnbildlichen und der mittelalterliche Dichter wendet noch keine „feuchten" Bilder für den Glanz schöner Augen an.

Der Umstand, daß auch Walthers Leich noch keine der spätern Beziehungen für Maria heranzieht, zeigt, daß die höfische Lyrik in ihrer Blütezeit erst lernen muß, das Wasser aus ästhetischem Gesichtspunkt zu betrachten. (Walther macht an andern Stellen die ersten Versuche dazu.)

Sonst hätten doch wohl auch die zahlreichen Kreuzfahrten Veranlassung geben müssen, das Meer in Natureingängen zu verwerten. Neidhart 11, 35 erwähnt einmal des wâges breite, aber eine weitere Schilderung entwickelt sich auch bei ihm nicht aus der dürftigen Bezeichnung.

Dietmar von Aist zieht in einem vereinzelten Beispiel, Minnesangs Frühling 38, 34, in einer Minnestrophe die Schiffahrt zur Bezeichnung seiner Ergebenheit heran: er ist der edeln Frau untertan als daz schif dem stiureman swenne der wâc sîn ünde alsô gar gelâzen hât.

Bei Hartmann von Aue, Minnesangs Frühling 213, 7—8, nennt die Dame mit scharfer Ironie ihren ungetreuen Freund alse valschelôs sam daz mer der ünde.

Als einen Bestandteil der Landschaftsschilderung finde ich das Wasser zuerst bei Walther verwendet, 75, 33: da ensprungen bluomen unde klê zwischen mir und eime sê. (Bei Walther fällt die Annahme weg, er habe sich bei seinem Vokalspiel durch Reimnot zur Wahl seiner Worte veranlaßt gesehen.) Daß er den großen Anteil des Wassers an der Gestaltung des Landschaftsbildes wohl kennt, beweist er in der Elegie, wo er so nachdrücklich hervorhebt, daß allein der gleich gebliebne Wasserlauf noch die veränderte Landschaft erkenntlich macht. 94, 17 kommt er zu dem schönen Platze unter der Linde dâ ein lûter brunne entspranc, und weiter, Vers 25: bî dem brunne ich gesaz, mîner swære ich gar vergaz. Spervogel sah in dem Brunnen nur ein Mittel zu physischer Erquickung, Walther erhebt ihn zu künstlerischer Bedeutung als wirksamen Stimmungserreger.

Vor Walther fanden wir bei Dietmar und Hartmann nicht die Bezeichnung „Wasser", sondern wâc und ünde gewählt (übrigens auch noch bei Walther wir gern zen swebenden ünden). In diesen Formen (wozu noch tropfe zu rechnen wäre) scheint das bewegliche Element sich dem Blicke des Beschauers am deutlichsten enthüllt zu haben. Die Gleichmäßigkeit weiter Wasserflächen und die Unendlichkeit des Meeres sind weit schwieriger zu fassen; mit der Einzelerscheinung der Welle oder

des Tropfens macht sich daher der mittelalterliche Dichter und Künstler am frühesten vertraut. Die manessischen Illustrationen zeigen bei den Bildern der zur See dargestellten Kreuzfahrer wenige klar abgegrenzte stilisierte Wogen von fast geometrisch regelmäßiger Form.

Die klar abgegrenzte und leicht zu erfassende Form des Tropfens trägt wohl auch zu der ausgedehnten Beachtung des Taues bei[1]).

Seine beliebte Zusammenstellung mit den Blumen ist schon erwähnt; daß er auch auf die Vögel wirkt, setzt der Tannhäuser voraus, Hagen 82—83:

> dâ hôrt ich die vogel vröuwen sich
> der wunneclichen zît.
> daz kam von den süezen töuwen,
> daz si sungen widerstrît.

Tau und Reif als erfreuliche und unangenehme Erscheinungen stellt der Verskünstler Konrad von Würzburg einander gegenüber, Hagen 319a:

> Gerner ich durch liehte bluomen linde
> hiure in touwes vlüete wuot,
> danne ich wüete vluot
> des rîfen nû mit vüezen bar.

Die ältesten, volkstümlichen Strophen erwähnen den Tau noch nicht; er wird erst im spätern Minnesang beliebt. — Erinnern wir uns noch einmal an die Elemente der volkstümlichen Naturbetrachtung und an ihr Schicksal in der spätern Lyrik!

Linde, Rose, Nachtigall, Klee (das ist die volkstümliche Bezeichnung aller krautartigen Gewächse — klê und loup = Kräuter und Hölzer) treten im Minnesang allmählich zurück, und zwar von der Zeit an, wo es feste Sitte der Dichter wird, sich mit Namen zu nennen. Neidharts lebensvolle Natureingänge führen sie aufs neue in die Lyrik ein, ohne die alte Stimmung in ihrem Ernste und ihrer Unbefangenheit wiederherstellen zu können. Die höfischen Sänger sehen seine Reaktion ungern, sie ist törperlîch; und die echte höfische Schule fährt fort, dem Naturbilde seinen Raum im Liede zu schmälern. Die Kontrastierung zwischen Naturfreude und Liebeslust wird beliebter als die alte Art der Übereinstimmung zwischen Natur und Minne. Die Naturschilderung verliert ihren Platz an der Spitze des Bildes, sie wird in das Gedicht selbst hineingezogen und ist dann viel weniger sichtbar; sie behauptet nur noch den bescheidnen Platz des Kunstmittels, das der Stimmung dienstbar ist. Dafür findet das Naturbild Eingang in eine Dichtungs-

[1]) Der Tau der Tränen steht zuerst bei dem auch hierin originellen Morungen, Minnesangs Frühling 125, 19 ff.

gattung, die seither für wenig vornehm galt und sich selten mit poetischem Schmucke umgeben hatte: die Spielmannskunst nimmt das herrenlos gewordene Gut auf.

Am meisten hinderlich für die Unbefangenheit der Naturfreude war die (freilich schon von Anfang vorhandene!) Neigung zu allegorischer Verwendung der Naturerscheinungen, eine Neigung, die zuerst klerikalen Ursprungs gewesen sein wird und sich dann auch bildungsdurstigen Rittern und Spielleuten mitteilte.

Neben ihr tritt nun aber allmählich eine neue Betrachtungsweise auf. Das seitherige Verhältnis der Sinnbildlichkeit, wie es zwischen Natur- und Menschenleben üblich war, wird umgekehrt: hatte bis jetzt die Natur den Zierrat zum Putze der höfischen Dame mit Rosen, Lilien und Sternen ausstaffiert, so wird jetzt die Natur geschmückt durch Bilder aus dem Menschenleben. Allgemein bekannt ist Walthers Vers: die Bäume sind schön gekleidet, und die Heide noch schöner. Das Bild eines durch Bekleidung menschenähnlich gewordenen Naturgegenstandes erobert sich einen weiten Raum in der spätern mhd. Lyrik. Die Sehnsucht, etwas menschlich Gestaltetes neben sich zu sehen, ist nicht neu. In dem ersten Menschenworte, das die Genesis überliefert, atmet ein solcher Wunsch in Adams freudiger Begrüßung der Eva: Das ist doch Fleisch von meinem Fleische und Bein von meinem Beine! Die wiederholten Ermahnungen der Philosophen, den anthropomorphen Zug zu bekämpfen, haben wenigstens die Dichter niemals befolgt. Läßt doch Goethe selbst den Menschensohn nach Erscheinungen verlangen, die der eignen ähnlich sind, als er die Erde wieder erblickend ruft: „O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir!"

Aus der modernen Dichtung könnten wir die anthropomorphe Betrachtung der Natur nicht mehr wegdenken. Die Lyrik des 19. und 20. Jahrhunderts schwelgt förmlich in Vermenschlichung der Natur; ungezählte Stimmungsgedichte nehmen sie zum einzigen Gegenstand. Den Reigen dieser Modernen eröffnet Lenau. Ihm flüstert der Bach wie ein betendes Kind, der Strauch wirft sich im Winde hin und her wie der Seelenkranke auf dem Lager, der Tag entschläft, der Lenz verströmt sein Herzblut in Rosen oder er hat Rosen angezündet an Leuchtern aus Smaragd und endlich badet der Himmel „voll Erbarmen die Wurzel jedem Baum und Busch, wie Jesus einst den Müden, Armen herabgebeugt die Füße wusch."

So eingehend und abwechslungsreich sind die Bilder der mhd. Lyrik noch nicht. Aber es hat einen besondern Reiz, die Anfänge dieser Richtung zu verfolgen.

Vielleicht darf man Walthers schon zitiertes Bild, worin der Lenz die Bäume und Heide bekleidet, als das erste derartige

ansprechen. Die ältern Lieder haben noch nichts davon. Es fließt hier etwas von der Lust des Mittelalters an schönen Kleidern in die Lyrik hinein. Aber in welch liebenswürdiger Form zeigt sich hier diese Freude!

Wenn bei den Epikern der Ritter oder seine Dame vor unseren Augen sich schmückt, und uns keine Toilettenbeschreibung dabei geschenkt wird, so lächeln wir etwa wie über Andersen's kleines Mädchen, das in naivem Entzücken über das neue Kleid ausruft: „Was werden die Hunde sagen, wenn ich auf die Straße komme!"

Der Lyriker, der Wald und Anger bekleidet, erscheint uns auch wie ein Kind, aber nicht eins, das vor dem Spiegel steht und alle Kreatur zur Bewunderung berufen glaubt, sondern wie ein still in seine Beschäftigung versunkenes, das mit Eifer seinen Stecken oder eine Mohnblume menschenähnlich gestalten will und dazu zu dem Mittel greift, das ihm am nächsten liegt: es müssen Kleider angezogen werden. So geschieht es denn nun: der Wald, die Bäume, die Linde, Anger, Feld, Aue, Berg und Tal treten als wohlbekleidet auf, am häufigsten die Heide.

Am eifrigsten sind Neidhart und Gottfried von Neifen dabei, der Natur Kleider zu geben. Sie finden immer wieder neue Variationen. Neidhart 5, 8: Heide und Anger haben sich mit ir aller besten wât bereitet; 10, 29: die Heide stât schône in liehter wæte; 18, 6: sie hat ihr bestes Kleid, eins aus Rosen angezogen; 19, 7: schouwet an den walt, wier niuwes loubes rîchet, wie wol er sîniu grüeniu kleider an sich strîchet; 5, 22: der Sommer hat die neuen Kleider mitgebracht. Gottfried von Neifens Bilder sind denjenigen Neidharts sehr ähnlich. Sie finden sich Hagen 43b, 44b, 45a, 50b, 54a, 56b, 57a, 58b, 60a, 61b.

Im Herbst hat die Heide keine Blumen mehr, ihre Blöße zu decken, s. Neidhart 89, 8, 63, 9; der Winter befleckt die schönen Gewänder, er hat sie gemeilet, 52, 21; 92, 11. (Hierzu Gottfried von Neifen, Hagen 45a, 55b, Ulrich von Winterstetten, Hagen 161a.)

Neue Variationen dieses Themas werden kaum noch gefunden. Nur der Schulmeister von Eßlingen bringt eine Erweiterung: der Wald hat (zu den Festkleidern) einen stolzen Kranz aufgesetzt, die Heide leuchtet um die Wette in Schönheit und hat sich mit einer herrlichen Schleppe geziert. Die genamten Bilder kehren wieder bei Herrn Jakob von Warte, Hagen 65a und 66a; Ulrich von Winterstetten 138b und 142b; 154a[1]), 161a, 161b, 169b; Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 46b und 48a;

[1]) 154a wiederholt er Walthers Vers: sich vröut al diu werlt gemeine, und noch einmal p. 169a hiegegen vröut sich al diu werlt gemeine . .

Walther von Klingen, Hagen 73a; Heinrich von Sax 93b; Werner von Teufen 108a; bei dem Taler II 146a; Geltar II 173b; von Trostberg II 72a; Hadlaub II 288a, 291a, 292b, 296b; bei dem Kanzler, Hagen II, 394a, 395b. Endlich zeigt der betriebsame Erbe der großen Lyriker, Konrad von Würzburg, wie er ihr Gold immer neu umprägt, wobei mehr die Zahl als das Gewicht der ausgegebnen Münzen imponiert. Das Bild, das Walther einmal gebraucht hat, findet sich bei ihm Hagen II, 314b, 315a (zweimal), 316b, 317a, 318a, 318b, 320b, 321a, 323a, 324a.

Andre Personifikationen gehen tiefer auf das Wesen ihres Objektes ein, suchen in seiner Erscheinung oder deren Wandlungen einen charakteristischen Zug heraus und legen ihm allegorische Deutung unter. Als besonders glücklich ist hier Walthers Bild vom Blühen der Heide zu nennen: sieht sie den Wald ergrünen, so schämt sie sich ihres winterlichen Kleinmuts und wird rot. Wie bezeichnend ist es für Neidharts und Walthers Art, daß dieser seelische Vorgänge wahrnimmt, wo jener die äußere Erscheinung lebhaft erfaßt und deutet!

Eingehender ausgeführt hat Bûwenburc eine ähnliche Allegorie, so eingehend, daß das Bild noch angenehm wirkt, aber keine weitre Belastung mehr ertragen könnte, Hagen II, 262b bis 263a:

Swaz hiure von des meien gabe was sô spæhe,
daz ez liehte sünde empfie durch sîne glanzen wæhe,
daz will nû twingen
winter zen dingen,
daz ez im der hovart stêt ze buoze.
des hât diu heide sich begeben in grâwen orden,
sô ist diu vrîgemuote lerche dêmüetic worden.

Legen Walther und Bûwenburc der Heide ein eignes seelisches Leben bei, so muß bei dem Herzog Heinrich von Breslau und Kristan von Hamle Anger, Heide und Wald auf solche Selbstbehauptung verzichten und ganz in den Dienst „verliebter Scholastik" treten. Die poetische Ausführung ist bei beiden sehr graziös. Kristan von Hamle (Hagen 112) fragt den Anger: wie gar sanfte im hiure was, sô mîn frouwen las ab im, und ir minneclîchen vüeze ruorten ûf sîn grüenez gras.

Her anger, fährt der verliebte Dichter fort, waz ir iuch vröuden muostet nieten! . . . Erloubet mir, her grüener plan, daz ich mîne vüeze setzen müeze, dâ mîn frouwe hât gegân! Will sie noch einmal barfuß über das Gras gehen, so wird es gegen Schnee und Kälte gefeit. Noch zierlicher weiß der Herzog von Breslau die Natur in den Dienst seines Herzens zu stellen. Er ruft sie zu Hilfe gegen die spröde Geliebte (Hagen 10, 11):

Ich klage dir meie, ich klage dir sumer wunne
ich klage dir, liehtiu heide breit
ich klage dir, ougebrehender klê,
ich klage dir, grüener walt,
ich klage dir, sunne . . sendiu leit,
daz mir diu liebe tuot sô wê . .
lât iu sîn gekündet mînen kumber,
dur got, und helfet mir genesen! —

Die Angerufnen wollen erst eine Begründung seiner Klage hören, und als das geschehen, fällen sie ihren Spruch:

Ich meie wil dien bluomen mîn verbieten,
dien rôsen rôt, dîn liljen wîz,
daz siu sich vor ir sliezen zuo;
sô wil ich sumerwunne mich des nieten:
der kleinen vogelîn süezer vlîz,
daz der gegen ir ein swîgen tuo;
Ich heide breit wil vâhen
si, swenne si wil nâch glanzen bluomen gâhen
ûf mich, ich wil si halten dir . .
Ich brehender klê wil dich mit schîne rechen,
swenne si mich an mit ougen siht[1]),
daz si vor glaste schilhen muoz.
Ich grüener walt wil abe mîn löuber brechen,
hât si bî mir ze schaffenne iht,
si gebe dir danne holden gruoz.
ich sunne will durchhitzen
ir herz, ir muot; kein schatehuot vür switzen
mag ir gen mir gehelfen niht.

So viel Unglück kann ein Minnesänger seiner Herrin unmöglich wünschen. O wê, sol man si von dien wunnen scheiden, ê wolde ich sterben sunder vrist . . ir zarter lîp, der möht es niht erlîden, lât mich ê sterben, si genesen!

Solch eingehende Allegorien liefert erst die Spätzeit des Minnesangs, wie das Kapitel „Vermenschlichung der Natur" überhaupt vor Walther wenig gepflegt ist. Erst mit dem Höhepunkt der mhd. Lyrik tritt auch die am häufigsten benutzte Personifikation auf: Herr Sommer und Herr Winter bekriegen sich. Der hervorragendste Vertreter solcher Bilder ist Neidhart.

---

[1]) Man fragt sich, wie der Klee ougenbrehende sein kann. Es wird sich hier kaum um etwas andres handeln können als um blühende, krautige Gewächse, d. h. um eine blühende Wiese. Eine solche, z. B. mit weißen Dolden bestanden, kann bei Sonnenschein tatsächlich blenden. — Von einer besonders leuchtenden, lichtspiegelnden Kleeart wußten mir Botaniker nichts zu sagen.

Uhland unterscheidet zwei Arten der Personifikation: einerseits Glaube an dämonisches Leben der Naturgewalten, andrerseits bewußte Allegorie. Neidhart fußt auf diesen beiden Elementen. Kommt auch für ihn selbst nur die bewußte Allegorie in betracht, so ist doch seine Quelle die volkstümliche überlieferung; und für das Volk darf man sicherlich noch den Glauben an ein dämonisches Leben der Naturgewalten voraussetzen, ein Glauben der nach Selma Lagerlöfs Schilderungen heute noch in Skandinavien lebt und in Deutschland noch nicht lange ausgestorben sein kann — falls er das überhaupt völlig ist.

In Neidharts „Herrn Sommer" und „Herrn Winter" treffen wir ein Element, das man auf den ältesten germanischen Götterglauben wird zurückführen dürfen. Als Riesensöhne nennt schon die Sämundr-Edda[1]) Winter und Sommer „Windswal heißt des Winters Vater, den Sommer hat Swasud gezeugt und die Snorra-Edda[2]) nennt gerade diesen Satz allgemein bekannt: „darauf wissen alle zu antworten .. Swasud heißt der Mann, der des Sommers Vater ist .. der Vater des Winters führt aber verschiedene Namen: Windljoni oder Windswal .. diese Sippe war rauh und kaltherzig, und der Winter hat ihre Natur geerbt."

Noch in geschichtlicher Zeit war die Auffassung von Winter und Sommer als Persönlichkeiten so geläufig, daß ihre Namen Kindern beigelegt wurden. Eine St. Galler Urkunde des 9. Jahrhunderts führt zwei Brüder, Wintar und Sumar auf[3]). — In moderner künstlerischer Darstellung sind wir gewohnt, vier Jahreszeiten zu sehen. Die ältesten mhd. Lieder kennen davon nur zwei, Sommer und Winter. Bei Heinrich von Morungen finden wir daneben zum ersten mal den Mai, der als ziemlich gleichbedeutend mit dem Frühjahr betrachtet werden darf. Da Morungen auch sonst von den Romanen beeinflußt scheint, so liegt die Vermutung nahe, daß er die genauere Bezeichnung der Jahreszeit durch den bestimmten Monat von ihnen übernommen habe.

Vor Morungen ist der Mai in den Sommer mit einbezogen. Meinloh von Sevelingen nennt Minnesangs Frühling 14 die roten Blumen Boten des Sommers, nicht des Mais (das Wort Frühling ist dem Mhd. fremd). Der Burggraf von Regensburg läßt auf den Winter gleich den Sommer folgen (Minnesangs Frühling 16, 15 ff). Veldeke merkt (Minnesangs Frühling) die Ankunft des Sommers am Ergrünen der Linde.

[1]) Die Edda übersetzt und erläutert von Hugo Gering (Leipzig und Wien) p. 63, Lied von Wafthrudnir, Str. 27.

[2]) Gylfi's Verblendung, 19, p. 314 a. a. O.

[3]) S. dazu Förstemann, Altdeutsches Namenbuch: „da bei Ns. 858 Wintar und Sumar Brüder sind, so gehört an dieser Stelle Wintar sicher hierher" (nämlich zu Wintar = hiems); „im übrigen mögen die . . Formen eben so gut zu Winidhar gerechnet werden."

Gutenburg hört Minnesangs Frühling 71, 36 ein merlikîn singen und schließt daraus auf das Nahen des Sommers. Jüngre Lyriker hätten an solchen Stellen wohl den Mai genannt.

Noch später als dieser tritt der Herbst in der Dichtung auf[1]). Erst Steinmar preist ihn, aber nicht in Minneliedern. In der ältern Dichtung fällt das Ende des Sommers mit dem Laubfall zusammen, Minnesangs Frühling 37, 18 ff; der Winter löst den Sommer ab, Minnesangs Frühling 39, 30. Von der alten germanischen Gewohnheit, nach Wintern zu zählen, ist im Minnesang nichts mehr zu merken. Die zu besingende Zeit ist der Sommer; nach Sommern zählt der Minnedienst.

Nach ihm sehnt sich jedermann: käme doch der liebe, vil liebe, wünneclîche, liehte Sommer, die liebe sumerwunne[2])! Sumer, mach uns aber vrô! tönt es ihm entgegen. Und er erscheint, als Freudenspender kommt er (Schenk von Limburg, Hagen 133b), aber zugleich in hoher Herrscherwürde. Er bringt ein Gefolge mit (Walther 13, 22) und schlägt sein Gezelt auf (Herr Goeli, Hagen II, 78a), denn er muß erst den Winter aus dem Felde schlagen, daß er sîn reht an allen dingen wol tuon könne. (Herr Rubin, Hagen 313a). Natürlich wird ihm der Sieg, und Anger und Wald freuen sich darüber (Hagen 157b). Nun wendet er sich den innern Angelegenheiten der Regierung zu und sorgt zunächst für sein Gefolge. Er muß es schône phlegen, vor allem neue Gewandung beschaffen. Der Herrscher wird zum Schneider, eine Wandlung, die dem Mittelalter nicht so befremdlich ist wie uns (gehört es doch auch zu der höfischen Ausbildung der Krimhild, daß sie genau zuschneiden kann, und die Königin Ginevra kleidet persönlich Enide in neue Gewänder). Ulrich von Winterstetten, Hagen 138b: der Sommer hat die wât erdâht, er sneit sîn kleit. Sind die durch den Winter Entblößten, Heide, Wald und Anger, wieder fein bekleidet (mit gezierde gedecket, sagt der Kanzler, Hagen II, 392) so wächst ihnen der Mut, sie fühlen sich gehêret (Brunwart von Augheim, Hagen II, 76a), die Heide lacht (Hagen 142b), und wie stolz ist der Wald!

Wie wol er sîniu grüeniu kleider an sich strîchet!

(Neidhart 19, 8).

Da kann der Dichter mit seinem Lobe nicht zurückhalten: wol dir sumer, sus getâner arebeit! (Walther 76, 10.)

Am liebsten überträgt aber der Sommer die ausübende Gewalt seinem ersten Beamten, dem Mai, und der muß sich

---

[1]) Die mhd. Lyrik stimmt hierin mit Tacitus Angabe, Germania 26,— überein: Hiems et ver et aestas intellectum ac vocabula habent, autumnis perinde nomen ac bona ignorantur.

[2]) Schon der Heliand nennt den Sommer warm enti wunsam (Heynes Ausgabe, Vers 4346).

noch geschäftiger zeigen als der Herrscher selbst. Schon vor des Sommers Ankunft wird der Mai voraus gesandt (Konrad von Altstetten, Hagen II, 65b) und er hält frohen Einzug (Steinmar II, 157b: gên dem süezen meien stênt offen vröuden tôr); man ruft ihm frohes Willkommen zu (Hugo von Werbenwag, Hagen II, 68b: Vröudenrîcher, süezer meie, du solt wilekomen sîn!) Als Stellvertreter führt er den Kampf gegen den Winter (Hagen II, 78a, Herr Goeli: ich lobe dich, Meie, dîner kraft .. du tuost Sumer sigehaft. Auffallend daran anklingend, Hagen III, 195b, unechter Neidhart: Winter, wie ist nû din kraft worden gar unsigehaft, sît der Meie sînen schaft hât ûf dir verstochen). Der Winter räumt das Feld (Walther 30, 6—10: weizgot, er lât ouch dem Meien den strît!). Der Mai tröstet nun das verzagte Sommergesinde, ja die ganze Welt (Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 38b und Hagen II, 34a), und nimmt sich besonders der Vögel an. Aus der Gewalt des Winters macht er sie frei und verschafft ihnen Entgelt für das erlittene Leid (der Kanzler, Hagen II, 396a, Hug von Werbenwag II, 68b), dann stellt er sie unter seine eigene Herrschaft (Walther von Klingen, Hagen 73a), er stärkt ihre Stimme (Brunwart von Augheim 76a); und wird die Sonne zu heiß, so hält er einen Schild von grünem Laub über sie. (Ulrich von Winterstetten 150b.) Die Ausrüstung an Gewändern muß er meistens besorgen (s. Walther 51, 31; Kanzler, Hagen 395b XV, Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 36a, Konrad von Würzburg, Hagen II, 317a); er ist als Kleiderkünstler so geehrt, daß er neue Wat sogar verschicken muß, und doch scheint er sie selbst anzufertigen, denn sie heißt sîn handgetât (Ulrich von Winterstetten, 136a, Str. 4).

Ein Glück, daß ihm der April etwas vorgearbeitet hat! (Schulmeister von Eßlingen, Hagen II, 139b: Abrelle maz, der Meie sneit).

Für sich selbst zu sorgen, scheint ihm seine Zeit gar nicht zu erlauben, aber wir hören einmal, daß Gottes Künstlerfleiß selbst ihn bekleidet (Steinmar, Hagen II, 155a: der des meien kleider sneit, der hât schoen unde zühte vil an mîns herzen trût geleit).

Sogar einen Kram eröffnet der Mai (der Marner, Hagen II, 238a: dâ hât uns der Meie sînen krâm erloubet, ze suochen, swaz wir sîner varwe geruochen). Frische Farbe ist der begehrteste Artikel. (Schenk von Limburg, Hagen 133b: vil maneger hande varwe hât in sînem krâm der Meie; ähnlich Ulrich von Winterstetten, Hagen 142b, Str. 2. Ein andermal ist der Mai Kunde, der beim Krämer Wald seine Einkäufe machen soll, Neidhart 9, 25:

> **der walt hât sînen krâme**
> **gein dem meien ûf geslagen.**

Auch zum Maler kann der Mai, der Tausendkünstler, werden, er entwirft die Blumen (Kanzler, Hagen II, 393b).

Bei solch unerhörter Geschicklichkeit kann er noch in den Ruf eines Zauberers kommen (Walther 51, 13 ff: grôz ist sîn gewalt! ine weiz ob er zouber künne); doch verliert er das allgemeine Zutrauen nicht, denn man kommt aufs willigste zu seinem Feste (Walther 46, 21: gên wir zuo des meien hôchgezît! s. auch Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 38a, von Sachsendorf, Hagen II, 300b).

Man erblickt schließlich den König selbst in ihm, und die richterliche Gewalt wird ihm übertragen (Walther 51, 29: wol dir, Meie, wie du scheidest allez âne haz!). Am lebendigsten führt uns Neidhart die Tätigkeit des Mais vor. Alle Bilder, die sonst bei andern Dichtern verstreut sind, finden sich bei ihm in leuchtenden Farben beisammen, und ganz neue kommen dazu. Auch den Sommer heißt Neidhart herzlich willkommen (79, 13: Sumer, wis enphangen von mir hundert tûsend stund!), aber sein eigentlicher Liebling ist der Mai; meist nennt er ihn den süezen Meien. — Der junge Herrscher ist milde, freundlich, er schickt Boten und Briefe voraus (23, 1 und 23, 11) sendet und verteilt Gaben und Heilmittel (5, 10; 14, 23; 17, 15; 7, 17); verdrängt den Winter, 8, 13, und löst die Blumen aus des Reifen Banden (19, 38). Seinen liebsten Freund, den Wald, führt er an der Hand (3, 32). Er und seine Gesellen machen die Sorgen leicht. Er nimmt aber auch Herrscherrechte in Anspruch, denn er erhebt Zoll (5, 2), von den Vögeln läßt er sich begrüßen (6, 20) und mit Gesang krönen (27, 4). Auch der Dichter verneigt sich vor ihm (35, 10) und gibt ihm Ehre (23, 16); und er hat Lob von vielen Zungen (15, 29). Zu seiner Würde stimmt es kaum, daß er sich auf einen grünen Zweig setzt (24, 24). Aber er ist noch so jung! —

Neben dem Mai kommen wenig andre Persönlichkeiten ähnlichen Ursprungs zur Geltung.

Am meisten davon bringt nach Neidhart der Schenk von Winterstetten. Er treibt so viel geistreiches Spiel mit Personifikationen, und vertieft sie dabei so wenig, daß der Eindruck des allzu Künstlichen nicht ausbleibt. Anzuführen ist, daß Berg und Tal in Winters Banden liegen und im Mai erlöst werden, Hagen 154a: daß der Anger sich kriegerisch ausgerüstet hat (Hagen 169b); daß die Sonne dem Mai Kleider gibt (Hagen 164a), und daß ein andermal die beiden sich schlecht vertragen (Hagen 150b), weil die Sonne den grünen Laubschild durchbrechen will, den der Mai vorhält. Bei dem letzten Bilde handelt es sich um die vom Mai beschützten Vögel. Wie diese in der mhd. Lyrik vermenschlicht sind, wurde schon weiter oben besprochen.

Die Hauptgestalten der Personifikation bleiben Sommer und Mai. Die milde Freundlichkeit dieser beiden sommerlichen Herrscher tritt erst voll ins Licht, wenn man den Winter neben sie stellt. Wie dieser Grimmige beurteilt wird, zeigt sich in den Attributen der leide, kalte, arge, küele. Man sieht sein Nahen mit Seufzen, denn man weiß, daß nichts Gutes von ihm zu erwarten ist (Rugge, Minnesangs Frühling 108, 16: der winter kan niht anders sîn wan swære und âne mâze lanc). Er sagt den Leuten Fehde an (Ulrich von Lichtenstein, Hagen II, 34 b) oder umgekehrt wird ihm widersagt (Rost, Kirchherr zu Sarnen, Hagen II, 131 b). Es gilt von ihm, daß seine Hand gegen jedermann ist. Die Blumen, die eigentlich des Sommers Eigentum sind, verderbt er samt Wald und Heide (Ulrich von von Winterstetten, Hagen 152 b, 156 b, 160 a, 160 b; Neidhart 19, 38; 22, 11; 46, 36; 52, 21; 95, 8; 101, 20). Er beweist dabei seine Bosheit, denn er quält die roten Dolden (müet si, Neidhart 45, 9), und uns zu leide nimmt er sie weg (20, 38).

Gegen die Vögel verfährt er nicht besser (Neidhart 14, 15; 17, 6; Ulrich von Winterstetten, Hagen 151 a; 156 b); und die Menschen will er erschrecken (Winterstetten, Hagen 152 b) oder ihnen noch schlimmeren Schaden tun. Wâfen, ruft der Schenk von Limburg (Hagen 133 b, Str. 2) wâfen! sî geschrîjet.

daz der leide winter kalt
bringet sorge manicvalt
kleinen vogellîn, bluomen und ouch mir.

Nachdrücklich warnt Ulrich von Lichtenstein vor dem schlimmen Gegner, Hagen II, 50 a:

Warnet iuch gar, junge und alde,
gegen dem winder, des ist zît.
nieman blôzer vor im halde,
er sleht tiefe wunden wît.

Herr Goesli von Ehenheim gibt den Kampf schon verloren, Hagen II, 347 a:

Nû ist der blüenden heide voget
mit gewalt ûf uns gezoget,
hoert, wie er mit winde broget . .
diz kan nieman understân,
er tüej uns den grüenen plân
rôsen unde bluomen ân,
sô scharf ist sîn gewilde. —

Als Helfer bringt der Bösewicht seine Gesellen mit, es sind der sûre wint, Neidhart 51, 3 (oder scharfe wint) und der vil kalte snê, Neidhart 5, 15 und der alte leide Reifriese. Der fängt noch eine besondre Fehde an, deren Ausgang bei den ungleichen

Kräften schnell entschieden sein muß, er widersagt der Lerche (Neidhart 35, 6) und zeigt sich überhaupt äußerst ungnädig Neidhart 38, 14[1]). Mit dem Schnee zusammen braut er Verderben (Rost, Kirchherr zu Sarnen, Hagen II, 131 a; der Kanzler, Hagen II, 392b, Str. 22)[2]). Mit solchen Dienern kann nun der Winter den großen Kampf wagen, um den Sommer vom Thron zu stoßen. Die Gegner haben immer dieselben Rollen: der Winter ist der Usurpator, der Sommer der schuldlos Unglückliche. Es ist wieder Neidhart, der 75, 15—76, 25 die lebendigste Schilderung dieses Kampfes gibt. Owê sumerzît, daz dir nieman hilfe gît! fängt er teilnehmend seinen Bericht an. Der Winter hat des Sommers Stuhl eingenommen, und mit der Besetzung des Herrscherthrones nicht zufrieden, hat er sein Gesinde auf Raub ausgeschickt. Da haben die kalten Winde die Heide so zugerichtet, daß sie bei Hofe Klage führen will; der Reif ging auf den Wald los und schob Blumen und Laub in seine Säcke ohne auszulesen oder etwas abzubrechen. Des Sommers Eigenholden blieb nichts übrig als ihre Huben zu verlassen. 85, 8 sucht Neidhart einen Richter, der die grimmen Gegner versöhnen könnte. Selbstverständlich ist das Suchen vergeblich.

Blickt man von Neidhart zurück auf die Personifikationen der Jahreszeiten, so lassen sich folgende Entwicklungsstufen unterscheiden: die Frühzeit der Lyrik, die nur den Sommer verwendet und nur spärliche Personifikationen gibt; die nächste Periode, die, gleichfalls in bescheidnem Umfange, Personifikationen des Winters hinzufügt, und eine reiche und in bestimmter Richtung festgelegte Verwendung beider durch Neidhart. Aus der ersten Periode finden wir in Minnesangs Frühling: 14, 1; 65, 28; 16, 17; 107, 14: der Sommer schickt Boten und wird von den singenden Vögeln empfangen, er kündet Freude und bringt rote Blumen. Seine Stellung schwankt zwischen der eines Herrschers und eines Beauftragten. Der Winter erzeigt seine Kraft, Minnesangs Frühling 59, 16; tut weh 67, 16; bezwingt die Heide 82, 32. Sein Charakter als Thronräuber ist noch nicht recht fixiert.

---

[1]) Grimm glaubt (Mythologie) den Namen des alten Reifriesen wiederzufinden in Ouchølf, nach Neidharts zorniger Apostrophe 45, 12, und erklärt das Wort als verwandt mit gotisch aukan: Haupt in seiner Ausgabe Neidharts findet das bedenklich, weil der Reifriese nur in nordischer, nicht in deutscher Mythologie vorkommt, und erklärt Ouchølf als „Kröterich", nach steirisch Auke (= Kröte), das Neidhart abwechselnd mit „Kröte" brauche.

[2]) Auch in den Carmina Burana 142a kommen Reif und Schnee im Gefolge des Winters, um Blumen und Klee zu kränken. Man wird die Strophe nicht für besonders alt halten dürfen, denn der gekreuzte Reim ist durchaus rein (einmal rührender Reim), und wechselt regelmäßig zwischen stumpfem und klingendem Ausgange, und alle Senkungen sind gefüllt.

Kurz vor und besonders durch Neidhart tritt der Mai auf. Sommer und Winter erneuern jetzt ihren uralten Kampf, Neidhart hat, wie ich annehmen möchte, Volkssagen aufgenommen[1]) und gestaltet sie im Geiste der Ritterzeit aus. Der Mai ist zuerst des Sommers Helfer und wird allmählich sein Mitregent. Trotz der vielen Nebenämter, die der Mai bekommt, ist der Grundcharakter der drei Gestalten als freundlicher Herrscher, Stellvertreter oder Mitregent, grimmiger Thronräuber festgelegt. In diesen Rollen bewegen sie sich mit all der Lebhaftigkeit, die Neidhart seinen Gestalten als größten Vorzug mitgibt. Zu der frischen Lebendigkeit trägt es viel bei, daß Neidhart die Jahreszeiten nicht, wie es für andre Naturerscheinungen schon so oft und gewaltsam geschehen, in den Minnedienst stellte.

Ganz neu und unerhört aber ist die Art, wie Steinmar und seine Nachfolger Bûwenburc und Hadlaub die Personifikation der Jahreszeiten aufnehmen. Der zarte Minnedienst im Mai trägt sich nicht aus, versuchen wir einmal etwas andres!

Seht, sô wil ich prisen . .
herbest, der des meien wât
vellet von den risen (Hagen II, 154 a)
Herbest, underwint dich mîn,
wan ich wil dîn helfer sîn
gegen den glanzen Meien! —
„Steinmar sich, daz wil ich tuon.
swenne ich nû daz bevinde,
ob du mich kanst geprüeven wol.“ —
Herbest, nû hoer an mîn leben.
wirt, du solt uns vische geben,
mê danne zehenhande,
gense, hüener, vogel, swîn
dermel, pfâwen sulnt dâ sîn,
wîn von welschem lande . .
Herbest, trûtgeselle mîn, noch nim mich ze ingesinde!

Hier ist es aus mit der Zeit, welche die Naturerscheinungen als „Positiv zum Komparativ der Minne“ benutzte. Die Minne wird negiert, und ebenso die Klage um das Ersterben der Natur im Herbste.

Ein armez minnerlîn ist reht ein marterære.
seht, zuo den was ich geweten:
Wâfen! die wil ich lân unt wil inz luoder treten.

---

[1]) Auch die Vagantenlieder zeigen den Winter als gewalttätigen Tyrannen und Räuber. Sollte Neidhart auch von ihnen berührt sein? Aber auch die Erzeugnisse der Vaganten spricht Schmeller zum großen Teil als ererbtes Vätergut an. Auch hier liegt deutlich der uralte Mythus vom Kampf der Jahreszeiten zu Grunde.

Mit diesem edlen Vorsatze schließt Steinmar die erste Strophe des merkwürdigen Liedes, Hagen II, 154a.

Das Naturgefühl war mit dem Minnelied eng verbunden gewesen, beide hatten lange in festgelegter Form ihr Dasein geführt; jetzt hat sich diese Form überlebt, und die Seele verlischt in dem ersterbenden Körper.

Auf volkstümliche Art hat sich das Liebeslied erst auf die Naturbetrachtung gestützt, dann wandelt sich das Verhältnis so, daß der ritterliche Dichter die Minne als Herrscherin einsetzt und der Naturbetrachtung etwa die Rolle der Gürtelmagd zuweist. In diesem Dienste werden ihre frischen roten Wangen von der Blässe der Reflexion und Symbolik angekränkelt — zumal der Kleriker gleichzeitig ihre Hilfe für seine geistlichen Lieder verlangt — bis ihr Neidhart neue Selbständigkeit verschafft. Nun kreist ihr Blut wieder frischer, aber diese zweite Blüte ist von kurzer Dauer. Wenige Generationen nach Neidhart werden Herrscherin und Dienerin zusammen eingesargt. — Unter den Elementen, die sich in der Naturbetrachtung der mhd. Zeit beisammen fanden, nimmt (im Kampfe der Jahreszeiten) das alte mythologische nur einen kleinen Raum ein. Extensiv ist das biblisch-klerikale wohl das bedeutendste, es ergibt die Bilder von Sonne und Sternen[1]), von der Lilie (in einzelnen Fällen auch Rose), von der Rute von Jesse, vom Gnadenregen und Sündenmeer. Manches hat sich davon bis auf unsre Zeit erhalten. Intensiv hat das Element der dem Minnesang unmittelbar vorausgehenden volkstümlichen Lyrik anscheinend stärker gewirkt. Ihr sind Linde, Singvogel und Rose entnommen. Vor allen andern Bestandteilen der Dichtung haben Linde und Singvogel den seltnen Vorzug, fast niemals in bildliche Verwendung genommen zu werden. Darum sind sie von der frischesten Luft umweht. —

Der Stoffkreis der Naturbetrachtung erscheint eng im Vergleiche zur modernen Dichtung, von überraschender Weite und Fülle gegenüber der althochdeutschen.

---

[1]) Die Gestirne werden zwar auch im volkstümlichen Gebrauche zu Bildern herangezogen, wie das Nibelungenlied (und noch früher Spervogel 24, 4) zeigte. Aber älter als die beiden ist Williram: Vuer ist disiu, dio da uureget samo der uf gente morgenrot. samo scone so der mano, eruuelet samo diu sunna? LV 14: und das Hohenburger Hohelied mit seinen Bildern von Morgenrot, Vollmond und Sonne (neben den schon angeführten Beispielen wäre zu nennen p. 100, 14: scone samo der morgenrot unde der mane, erwelt same diu sunne.“) Die volkstümlichen Beispiele sind hier übrigens so gut wie die andern symbolisch, es fehlt ihnen also die Eigenschaft, die sie sonst aufs angenehmste von den ritterlichen und klerikalen Versen unterscheidet.

Eine Ermattung des Naturgefühls tritt ein durch die Entfremdung der beiden dichtenden Stände — des Klerus und des Rittertums — vom Volkstümlichen, und durch die Gebundenheit an die Regeln höfischer Konvention. Schließlich verfällt das zu oft in gleicher Weise Wiederholte dem Spotte, und der Spott tötet den Rest der Empfindung.

Nun übernehmen die Meistersänger die Form der alten Lyrik, aber auch nur die Form. Sie tragen Kronen aus künstlichen Blumen, nicht frische Rosenkränze. Dann verlangt das politisch und konfessionell erregte Jahrhundert der Reformation ein Aufgehen im Interesse des Tages und dem Streite der Meinungen, bis der große Krieg zertritt, was etwa noch von Naturempfindung blühte. Und als die bösen dreißig Jahre zu Ende sind, da schreit die bittre Not nach Korn und man kann nicht daran denken, Rosen zu bauen. Die gelehrte Renaissance aber und die künstliche Schäferei bleiben zu vornehme Gäste, um auf deutschem Boden heimatliche Blumen anzupflanzen. Der Rosenbaum der mhd. Lyrik steht verdorrt. Und doch ist er nicht tot. Durch verborgene feine Kanäle sendet er Säfte aus, die neuen Erscheinungen Leben verleihen. Da nährt sich das Volkslied — ihm fällt das meiste vom geistigen Erbe des Minnesangs zu — und im Kirchenlied entfalten sich neue Triebe. Wäre Paulus Gerhardts „Geh aus, mein Herz und suche Freud in dieser schönen Sommerzeit" denkbar ohne eine vorausgegangne Blüte auf dem Gebiete der Naturbetrachtung? — Und endlich: sollte es nur Zufall sein, daß die moderne Neubelebung des Naturgefühls zusammenfällt mit der Zeit, wo der Minnesang wieder ans Licht gebracht wird? Es gibt zu denken, das schon im ritterlichen Minneliede das Bild der zu brechenden oder zu verschonenden Rose vorhanden ist, und daß Goethes Heideröslein entsteht, als man die alte Naturempfindung wieder kennen lernt, wie sie das Volkslied durch die Jahrhunderte getragen hat. Zur Zeit da unsre neuhochdeutsche Dichtung ihrer glänzendsten Entfaltung entgegengeht, saugt das Naturgefühl der Lyriker „frische Nahrung, neues Blut" aus dem, was die mhd. Dichtung sang und sagte, und was die Arbeit der deutschen Philologie wieder zu erschließen beginnt.

Von der Sammlung „Teutonia" sind außerdem bisher folgende Hefte erschienen:

1. Dr. **Walther Gloth:**

Das Spiel von den sieben Farben.

(XII, 92 S.) gr. 8⁰. 1902. Preis: M. 2,—.

---

2. Dr. phil. **Julius von Negelein,** Privatdozent an der Albertus-Universität zu Königsberg i. Pr.:

Das Pferd im arischen Altertum.

(XXXVII, 179 S.) gr. 8⁰. 1903. Preis: M. 7,50.

---

3. Redakteur Dr. **Ludwig Goldstein:**

Moses Mendelssohn und die deutsche Ästhetik.

(VIII, 240 S.) gr. 8⁰. 1904.
Preis: M. 5,—, geb. M. 6,—. (Einbanddecken: M. 1,—.)

---

4. Dr. phil. **Karl Reuschel,** Oberlehrer am Realgymnasium Dreikönigschule, Privatdozent an der Königlich Sächsischen Technischen Hochschule zu Dresden:

Die deutschen Weltgerichtsspiele des Mittelalters und der Reformationszeit.

Eine literarhistorische Untersuchung.

Nebst dem Abdruck des Luzerner „Antichrist" von 1549.
(XIII, 356 S.) gr. 8⁰. 1906. Preis: M. 12,—.

---

5. **Wilhelm Uhl:**

Winiliod.

(VII, 427 S.) gr. 8⁰. 1908. Preis: M. 12,—.

---

6. Dr. phil. **Karl Marold,** Professor am Königl. Friedrichs-Kollegium zu Königsberg i. Pr.:

Gottfried von Straßburg, Tristan.

Erster Teil: Text.

(LXVI, 282 S.) gr. 8⁰. Mit 2 Tafeln. 1906.
Preis M. 10,—.

---

7. **Theodor Abeling:**

Das Nibelungenlied und seine Literatur.

Eine Bibliographie und vier Abhandlungen.
(VI, 257 S.) gr. 8⁰. 1907. Preis: M. 7,—.

Druck von Julius Abel, Königl. Universitäts-Buchdruckerei in Greifswald.